Colecção HORIZONTE DE CINEMA

Sob a direcção de: Salvato Teles de Menezes

1. Cinema e Transfiguração
   Eduardo Geada
2. Signos e Significação no Cinema
   Peter Wollen
3. Dicionário dos Cineastas
   Georges Sadoul
4. O Significante Imaginário — Psicanálise e Cinema
   Christian Metz

Reservados todos os direitos de publicação total ou parcial para a língua portuguesa por LIVROS HORIZONTE, LDA. Rua das Chagas, 17, 1.º, Dt.º — 1200 LISBOA que reserva a propriedade sobre esta tradução

Impresso em Portugal

CHRISTIAN METZ

O SIGNIFICANTE IMAGINÁRIO
Psicanálise e Cinema

LIVROS HORIZONTE

Título original: LE SIGNIFIANT IMAGINAIRE — Pychanalyse et Cinéma

Autor: Christian Metz

© Copyright by: Union Générale d'Editions, Paris, 1977 10/18, Série «Esthétique» dirigida por Mikel Dufrenne

© Livros Horizonte — 1980

Tradução de: António Durão

Capa: Estúdios Horizonte

Os textos que dão forma a esta compilação foram escritos entre 1973 e 1976: o I em 1974; o II e o III em 1973; o IV em 1975/1976.

«O Significante Imaginário» foi publicado em *Communications* (Ecole des Hautes Etudes e Editions du Seuil), 1975, n.º 23, «Psychanalyse et Cinéma», pp. 3-55.

«O filme de ficção e o seu espectador», na mesma publicação, pp. 108-135.

«História e Discurso» em *Langue, Discours, Société — Pour Emile Benveniste* (Hommage collectif), Editions du Seuil, 1975, pp. 301-306.

«Metáfora-Metonímia ou o referente imaginário» é aqui publicado pela primeira vez.

I

O SIGNIFICANTE IMAGINÁRIO

O significante imaginário

1. O imaginário e o «bom objecto» no cinema e na teoria do cinema.

«Ir ao cinema».
«Falar de cinema».
«Gostar do cinema».

2. O imaginário do investigador.

Psicanálise, linguística, história.
Psicanálise freudiana, outras psicanálises.
Várias espécies de estudos psicanalíticos sobre o cinema:

Psicanálise do argumento.
Psicanálise do sistema textual.
Psicanálise do significante-cinema.
Os grandes regimes do significante.

3. Identificação, espelho.

Percepção, imaginário.
O sujeito omnipercepcionante.
A identificação com a câmara.
Sobre a teoria idealista do cinema.
A propósito de alguns subcódigos de identificação.
«Ver um filme».

4. A paixão de perceber.

O regime escópico do cinema.
Ficção de teatro, ficção de cinema.

5. Negação, feitiço.

Estruturas da crença.
Cinema como técnica.
Feitiço e quadro.

«Teorizar», diz ele... (Conclusão provisória)

1

O IMAGINÁRIO E O «BOM OBJECTO» NO CINEMA E NA TEORIA DO CINEMA

Qualquer reflexão psicanalítica acerca do cinema, reduzida à sua intenção mais fundamental, poderia definir-se, em termos lacanianos, como um esforço para extrair o objecto-cinema do imaginário e trazê-lo para o simbólico. Espera-se, assim, aumentar essa reflexão com uma nova província: actividade de deslocamento, actividade territorial, avançada simbolizante, isto é, no campo do filme como nos outros, o itinerário psicanalítico é *logo de entrada semiológico,* mesmo (sobretudo) se se afastar, em relação ao discurso de uma semiologia mais clássica, da atenção ao enunciado e se preocupar com a enunciação.

O olhar superficial ou a avidez ritual de descobrir «mudanças» o mais frequentemente possível talvez vejam um abandono ou uma viragem aí onde, mais simplesmente — menos simplesmente, claro —, eu aceito a tentação (a tentativa) de cavar um pouco mais a própria marcha do conhecimento, que sem cessar simboliza novos fragmentos do «real» a fim de os anexar à «realidade». — «Há fórmulas que não imaginamos. Pelo menos durante algum tempo elas encaixam-se com o real [1].» Pelo menos durante algum tempo: tentemos então imaginar algumas.

Frequentemente se disse, e com razão, que o cinema era uma técnica do imaginário. Técnica, por outro lado, que é própria de uma época histórica (a do capitalismo) e de um estado da sociedade, a civilização dita industrial.

Técnica do imaginário, mas em dois sentidos. No sentido ordinário da palavra, como bem o mostrou toda uma tendência crítica que culminou com Edgar Morin [2], uma vez que a maioria

dos filmes consiste em relatos ficcionais, e porque todos os filmes repousam, a partir do significante, sobre o imaginário primeiro da fotografia e da fonografia, e também no sentido lacaniano, em que o imaginário, oposto ao simbólico mas em constante imbricação com ele, designa o logro fundamental do Eu, a impressão definitiva de um *antes* do Édipo (que também continua depois dele), a marca durável do espelho que aliena o homem ao seu próprio reflexo e dele faz o duplo do seu duplo, a subterrânea persistência da relação exclusiva com a mãe, o desejo como puro efeito de privação e procura sem fim, o núcleo inicial do inconsciente (recalcamento originário). Ninguém duvida de que tudo isso é reactivado pelos jogos desse *outro espelho* que o *écran* do cinematógrafo é, que neste caso se pode considerar como um verdadeiro postiço psíquico, uma prótese dos nossos membros originariamente separados. Porém, a nossa dificuldade — a mesma noutra parte qualquer — será a de discernir com alguns pormenores a articulação intimamente ramificada desse imaginário com as feições do significante, com a figura semiótica da lei (aqui: os códigos cinematográficos), que marca do mesmo modo o inconsciente, logo as produções do homem, das quais os filmes fazem parte.

O simbólico existe não só nos filmes como também nas afirmações de quem dele fala, por conseguinte no texto que estou a começar. Por certo que o simbólico não é suficiente para produzir um conhecimento [3], pois o sonho não interpretado, o fantasma e o sintoma são operações simbólicas. Todavia, é na sua esteira que se situa a esperança de um pouco mais de saber, é um dos seus avatares que nos introduz no «compreender», enquanto o imaginário é o lugar de uma opacidade inultrapassável e como que definitória. Para começar, há pois que arrancar o simbólico ao seu próprio imaginário e devolver-lho como um olhar. Arrancar-lho, mas de nenhum modo completamente; pelo menos, não no sentido de um esquecimento e de uma fuga (de um medo) pois o imaginário também é aquilo que é preciso *reencontrar,* precisamente para nele nos não submergirmos: tarefa sem fim. Se aqui pudesse realizar (em matéria cinematográfica) uma pequena parte dessa tarefa, já me daria por satisfeito.

Com efeito, o problema do cinema não faz mais do que se reduplicar num problema da teoria do cinema e nós não podemos retirar conhecimentos a não ser daquilo que somos (o que

somos como pessoa, o que somos como cultura e sociedade). Tal como nas lutas políticas, as nossas únicas armas são as do adversário, tal como na antropologia, a nossa única fonte é o indígena, tal como na cura analítica, o nosso único saber é o do analisado, o qual é também (as palavras utilizadas o dizem) o analisante. É o *retorno* e apenas ele — movimento comum aos meus três «exemplos», que são mais do que exemplos —, é o retorno que define a tomada de posição em que se inaugura o conhecimento. Se o esforço da ciência estiver constantemente ameaçado de recair naquilo contra o qual se constitui, é porque se constitui tanto *nisso* como *contra isso,* e que as duas proposições de certa maneira, são aqui sinónimas. (De modo muito semelhante, as defesas nevróticas empregadas contra a angústia, tornam-se elas próprias anxiógenas pois nasceram na angústia.) No teórico que quiser delimitar no cinema a parte do imaginário e do simbólico, o trabalho do simbólico corre constantemente o risco de ser submergido no próprio imaginário que alimenta o cinema, que torna o filme agradável e que assim suscita inclusivamente a existência do teórico (= «a vontade de estudar o cinema», como se diz correntemente): em suma, as condições objectivas que dão origem à teoria do cinema fundem-se com aquelas que tornam esta teoria precária e permanentemente a ameaçam de derrapar para o seu próprio contrário, onde o *discurso do objecto* (o discurso indígena da instituição cinematográfica) vem insidiosamente tomar o lugar do discurso sobre o objecto.

É o risco que há que correr, e não temos por onde escolher, pois se não o corremos é porque já fomos suas vítimas: como fazem alguns jornalistas de cinema, tagarela-se sobre os filmes de forma *a prolongar* a incidência afectiva e social, o poder de imaginário, tão eficazmente real.

Num outro texto [4], tentei mostrar que o espectador de cinema mantém com os filmes verdadeiros «relações de objecto». Noutro lugar [5], quis precisar, no seguimento de Jean Louis Baudry mas obliquamente em relação às suas notáveis análises [6], aquilo que o voyeurismo do espectador tinha a ver com a experiência primordial do espelho, e também com a cena primitiva (com um voyeurismo unilateral, sem exibicionismo por parte do objecto olhado).

É pois altura de recordar alguns dados de grande importância para a continuação deste estudo, dados que preexistem à minha intervenção e pertencem à história do movimento psica-

nalítico. A noção de «relação de objecto» — relação fantasmática, bem distinta das relações reais com os objectos reais, e que não obstante contribui para lhes dar forma — constitui uma das contribuições específicas de Melanie Klein ao campo freudiano, e inscreve-se toda ela no interior daquilo que se tornará, para Lacan, a dimensão do imaginário. Acontece que o discurso lacaniano «ladeia», sem nunca os tocar, alguns temas kleinianos (= objectos parciais, papel do seio, importância do estado oral, fantasmas persecutivos de fragmentação, posições depressivas de perda, etc.), mas apenas do lado do imaginário. Por outro lado, conhece-se a principal crítica que Lacan faz a Mélanie Klein: redução da *psyché* a um só dos seus eixos, o imaginário, ausência de uma teoria do simbólico, «devido a nem sequer vislumbrar a categoria de significante[7]». — Por outro lado, a experiência do espelho tal como a descreve Lacan situa-se essencialmente na vertente do imaginário (= formação do Eu por identificação com um fantasma, com uma imagem), mesmo que o espelho também permita um primeiro acesso ao simbólico, por intermédio da mãe que segura a criança frente ao espelho, e cujo reflexo, funcionando aqui como grande Outro, aparece forçosamente no campo especular ao lado do da criança.

Em suma, o que eu analisei, ou tentei analisar, nos meus dois primeiros estudos de inspiração freudiana (redigidos vários meses antes deste), já se encontra estabelecido, sem que eu o tenha precisamente querido, num dos flancos da linha de crista, o do imaginário: a ficção cinematográfica como instância semionírica, num desses ensaios, e, no outro, a relação espectador-*écran* como identificação especular. É por isso que eu agora queria abordar o meu objecto pelo seu flanco simbólico, ou, de preferência, pela própria linha de crista. O meu sonho actual é de falar do sonho cinematográfico em termos de código: do código desse sonho.

«IR AO CINEMA»

Para o espectador, o filme pode ocasionalmente ser um «mau objecto»: acontece então o *desprazer fílmico,* que trato algures (págs. 114-116), e que define a relação de certos espectadores com certos filmes. Todavia, a relação de «bom objecto», numa perspectiva de crítica socio-histórica do cinema, é mais fundamental porque é ela e não o seu inverso (que assim surge como o

malogro localizado daquele) que constitui a finalidade da instituição cinematográfica e que esta última tenta constantemente manter ou restabelecer.

Instituição cinematográfica (volto a insistir): não apenas a indústria do cinema (que funciona para encher as salas e não para as esvaziar) mas também a maquinaria mental — outra indústria — que os espectadores «habituados ao cinema» historicamente interiorizaram e que os torna aptos para consumir os filmes. (A instituição está fora de nós e está em nós, indistintamente colectiva e íntima, sociológica e psicanalítica, do mesmo modo que a proibição geral do incesto tem por corolário individual o Édipo, a castração, ou talvez, noutros estados de sociedade, figuras psíquicas diferentes mas que, à sua maneira, também *imprimem* a instituição em nós.) A segunda máquina, isto é, a regulação social da metapsicologia espectatorial, tem por função, tal como a primeira, estabelecer com os filmes, se possível, boas relações de objecto. Também neste caso o «mau filme» é um falhado da instituição: vamos ao cinema porque temos vontade, não porque nos cause repugnância, e vamos na esperança de que o filme agradará e não o contrário. Assim, prazer fílmico e desprazer fílmico, apesar de corresponderem aos dois objectos imaginários fabricados pela clivagem persecutiva descrita por Melanie Klein, não se encontram para nós em posição de simetria antitética, uma vez a instituição no seu todo tem por objectivo o prazer fílmico e apenas ele.

Num sistema social em que o espectador não está constrangido fisicamente a ir ao cinema mas ao qual, não obstante, é importante que vá, de modo a que o dinheiro dado à entrada permita rodar outros filmes e assim assegure a auto-reprodução da instituição — a característica própria de toda a verdadeira instituição é a de ser ela a encarregar-se dos mecanismos da sua perpetuação —, não há outra solução senão a de instalar dispositivos que tenham como finalidade e efeito dar ao espectador o desejo «espontâneo» de frequentar as salas e de pagar o acesso a elas. A máquina exterior (o cinema como indústria) e a máquina interior (a psicologia do espectador) não estão apenas em relação de metáfora, em que esta decalca aquela, a «interioriza» como uma moldagem invertida, uma cavidade receptiva de forma idêntica, mas também em relação de metonímia e de complementaridade segmental: a *vontade de ir ao cinema* é uma espécie de reflexo a que a indústria do filme deu forma, mas é igualmente um elo

real no mecanismo de conjunto desta indústria. Esta vontade ocupa um dos postos essenciais no circuito do dinheiro, na rotação dos capitais sem a qual não se poderiam «rodar» mais filmes: é um posto privilegiado, pois intervém logo a seguir ao trajecto do «ir» (que suporta o investimento financeiro nas empresas de cinema, a fabricação material dos filmes, a sua distribuição e passagem em salas) e inaugura o circuito-regresso que leva o dinheiro, se possível aumentado, desde o orçamento individual dos espectadores até ao das casas de produção ou dos seus apoios bancários, autorizando assim a preparação de novos filmes. A economia libidinal (prazer fílmico na sua forma historicamente concreta) manifesta deste modo a sua correspondência com a economia política (o cinema actual como empreendimento de mercado), sendo aliás — como o mostra a própria existência dos «estudos de mercado» — um dos elementos específicos desta economia: é isso que pudicamente o termo *motivação* traduz *nos* inquéritos psicossociológicos que estão directamente ao serviço da venda.

Se eu insisto em definir a instituição cinematográfica como uma instância mais vasta que a indústria do cinema (ou que a noção corrente e ambígua de «cinema comercial») é por causa deste *duplo parentesco* — moldagem e segmento, decalque e parte — entre a psicologia do espectador («individual» apenas em aparência; como noutro lugar qualquer, o que há de individual são apenas as suas variações mais ténues) e os mecanismos financeiros do cinema. Talvez o leitor se irrite com a minha insistência neste ponto mas seria conveniente imaginar então o que se pensaria na ausência de um tal estado de coisas: teríamos de supor (nada menos) a existência de algum corpo especial de polícia, ou de um qualquer dispositivo regulamentar de controlo *a posteriori* («uma carimbadela nos bilhetes de identidade, à entrada das salas...), a fim de forçar as pessoas a ir ao cinema. Isto é um pedacinho de ficção científica que utilizo de forma absurda mas que, pelo menos, possui a vantagem, paradoxalmente dúplice, de corresponder simultaneamente a uma situação que, na sua forma actualizada e localizada, não deixa de ter os seus exemplos reais (como nos regimes políticos em que certos filmes de propaganda directa são praticamente «obrigatórios» para os membros do movimento ou associações oficiais de juventude), e designar contudo, de forma evidente, uma modalidade da *frequentação* cinematográfica muito diferente daquela em que assenta a instituição na grande maioria dos casos, isto é, nas formas que (por esta única razão) chamaremos «normais». Atingimos neste ponto

a análise política assim como a diferença que existe entre uma instituição-cinema que seria de tipo fascista (e que nem sequer existiu em grande escala, mesmo em regimes que podiam ter recorrido mais a ela) e uma instituição-cinema de inspiração capitalista e liberal, largamente dominante em quase toda a parte, mesmo em países mais ou menos socialistas por outro motivo.

«FALAR DE CINEMA»

No registo do imaginário (= relação de objecto kleiniana), a instituição assenta, portanto, sobre o bom objecto, embora também fabrique alguns maus. É talvez neste ponto que poderemos vislumbrar a existência, no seio do cinema, de uma *terceira máquina* acerca da qual ainda não disse mais do que uma palavra, e sem a nomear. Abandono agora a indústria e o espectador a fim de considerar o que escreve sobre cinema (o crítico, o historiador, o teórico, etc.), e fico impressionado pela preocupação extrema que frequentemente manifesta — e que estranhamente o assemelha com o produtor e com o consumidor — em preservar uma boa relação de objecto com o maior número possível de filmes, em todo o caso com o cinema como tal.

Esta afirmação vai «erguer» imediatamente um grande número de contra-exemplos, nos quais não me deterei porque desde já os admito inteiramente. Recordo, contudo, um deles ao acaso: os defensores da *nouvelle vague* francesa, na época em que ainda não tinham rodado filmes e trabalhavam como críticos nos *Cahiers du Cinéma,* fundamentaram uma grande parte das suas teorias na denúncia de um certo género de filmes, os da «qualidade francesa». Este ataque não era fingido, ia mais longe do que o simples desacordo de ideias, traduzia uma antipatia real e profunda para com os filmes incriminados: constituiu-os em maus objectos, primeiro para os seus próprios denunciadores, em seguida para todo um público que os seguiu e um pouco mais tarde assegurou o êxito dos seus próprios filmes restaurando (assim um «bom» cinema). Aliás, a literatura cinematográfica, vista no seu conjunto, não é avara em passagens nas quais, com vivacidade, se ataca um filme, um cineasta, um género, um aspecto geral do próprio cinema. O ajuste de contas é tão frequente, mais, sem dúvida, e sobretudo mais rude, na crítica cinematográfica do que, por exemplo, na crítica literária.

Podíamos contentar-nos em dizer, e não seria falso, que a própria violência destas reacções confirma o carácter largamente projectivo da relação que, frequentemente, o que escreve sobre cinema estabelece com o seu «objecto» (que neste caso é mesmo bem nomeado). Mas é preciso ir mais longe. O que eu queria assinalar é que, apesar destas inimizades que vêm «imprimir-se» nos escritos cinematográficos, e que não são raras nem simuladas, existe naquele que escreve sobre cinema uma tendência mais fundamental e de sentido contrário, que visa estabelecer, manter ou restabelecer o cinema (ou os filmes) na posição do bom objecto. Deste modo a crítica de cinema é simultaneamente imaginária nos seus dois grandes movimentos, unidos um ao outro pelo laço de uma verdadeira formação reaccional: nos seus aspectos persecutivos de cega polémica e na sua grande vertente depressiva em que o objecto-cinema se vê restaurado, reparado e protegido.

Muitas vezes, é para exaltar um certo cinema que se ataca violentamente outro: a oscilação do «bom» e do «mau» e a dependência imediata do mecanismo de restituição surgem então com toda a clareza.

Um outro caso frequente é o das concepções de cinema que se pretendem teóricas e gerais mas que de facto consistem em justificar um tipo dado de filmes de que inicialmente se gostou e, em seguida, racionalizar esse gosto. Em boa parte, estas «teorias» são estéticas de autores (de gosto); podem conter opiniões com um grande alcance teórico mas a atitude de quem escreve não é teórica: o enunciado é, por vezes, científico mas a enunciação nunca. Um fenómeno muito semelhante, mais ou menos caricatural segundo os casos, deixa-se facilmente constatar, e até com mais ingenuidade, em alguns jovens cinéfilos que modificam substancialmente a sua opinião de fundo sobre o cinema, por vezes de maneira exuberante ou dramática, após cada filme que viram e que os seduziu fortemente. De cada vez, a nova teorização é talhada segundo as exactas medidas desse filme único e delicioso, mas, não obstante, é indispensável que seja sinceramente aprovada como «geral», de modo a prolongar, amplificar e *caucionar* o vivo prazer causado pela visão do filme: o Id não leva consigo o seu Supereu, não basta estar contente, melhor, só se pode estar inteiramente contente quando se está seguro de o estar com razão. (Do mesmo modo, alguns homens não podem viver plenamente o seu amor momentâneo senão projectando-o numa duração mental e persuadindo-se de que ele marcará toda a sua vida. O desmentido da experiência e a exacta renovação da mesma inflação a propósito do amor seguinte não têm meios para quebrar esta disposição que eles trazem consigo. E que o seu mecanismo real é o inverso quase que diametral do seu resultado aparente: muito longe da força do seu amor lhe garantir um verdadeiro futuro, a representação psíquica desse futuro é uma condição prévia para o estabelecimento de toda a sua força amorosa naquele instante; a instituição do casamento responde a esta necessidade e reforça-a.) — Voltemos de novo ao cinema. A racionalização de um gosto numa teoria, nas suas diversas formas, numerosas e correntes, obedece a uma lei objectiva que pouco varia nas suas grandes linhas. Em termos lacanianos, poderíamos descrevê-la como uma ligeira flutuação entre as funções do imaginário, do simbólico e do real; em termos kleinianos, como um ligeiro transbordamento dos fantasmas inconscientes; em termos freudianos, como uma ligeira insuficiência da secundarização. O objecto real (neste caso, o filme *que agradou*), e o discurso verdadeiramente teórico através do qual esse objecto poderia ser simbolizado, encontram-se mais ou menos confundidos com o objecto imaginário (= o filme *tal como agradou*, isto é, qualquer coisa que deve muito ao fantasma do seu espectador), e, por projecção, as virtudes deste último são conferidas ao primeiro. Assim se constrói um objecto de gosto, simultaneamente interno e externo, imediatamente confortado por uma teoria justificativa que o ultrapassa (chegando a passá-lo em silêncio) apenas para melhor o rodear e proteger, segundo o princípio do casulo. O discurso geral é uma espécie de construção avançada de tipo fóbico (e também contrafóbico), uma reparação antecipada de tudo o que possa prejudicar o filme, uma elaboração depressiva por vezes furada por reviravoltas persecutivas, uma protecção inconsciente contra uma eventual mudança de gosto do próprio amador, uma defesa mais ou menos entrelaçada de contra-ataques, aconteça o que acontecer. Ao adoptar as marcas exteriores do discurso teórico, o que se pretende é ocupar uma faixa de terreno *em volta* do filme amado (realmente só ele é importante) e barrar todos os caminhos através dos quais ele possa ser agredido. O racionalizador cinematográfico encerra-se no seu sistema devido a uma espécie de febre obsidional: para proteger o filme mas também para orquestrar, abrigado pelas muralhas da teoria, a sua relação dual com ele em ordem a uma fruição mais completa. Os traços do sim-

bólico são convocados, uma vez que a textura do discurso possui muitas vezes uma apresentação suficiente, mas são recuperados pelo imaginário e funcionam exclusivamente em seu proveito. A pergunta que nunca é feita é precisamente aquela que iria derrubar o edifício: «Porque é que gostei deste filme (eu e não outro, este filme e não outro)?» Uma verdadeira teoria seria reconhecida como tal porque, entre outras coisas, veria nesta questão um problema, ao passo que muitas concepções cinematográficas repousam, pelo contrário, na eficácia temível desse próprio facto, por conseguinte no silêncio feito sobre esse assunto: são técnicas de *desproblematização,* e nessa medida, exactos contrários do processo de conhecimento, mesmo quando comportam aberturas autenticamente científicas.

A «construção caucionária» que opera a partir de um filme e de um gosto não é a única manifestação dos poderes do imaginário nos escritos cinematográficos. Há várias outras, e algumas delas são tão surpreendentes que estou admirado por não ter pensado nelas há mais tempo, pelo menos sob este ângulo. (Talvez seja melhor não me admirar com isso: eu próprio sou vítima daquilo que critico.) Suponhamos os historiadores de cinema. Frequentemente eles agem como verdadeiros conservadores de cinemateca, de uma cinemateca imaginária, no sentido em que o é o *Museu de Malraux,* mas não devemos lamentar tal facto, pois sem essa disposição de espírito não teríamos qualquer documentação cinematográfica. O que eles querem é *salvar* o maior número possível de filmes: não os filmes como cópias, como películas, mas sim a memória social desses filmes, portanto uma imagem deles de modo nenhum demasiado desfavorável. A história do cinema assemelha-se por vezes a uma teodiceia complacente, a um imenso julgamento final em que a indulgência seria lei. A sua finalidade real é a de anexar na categoria do *interessante,* variante subtilmente valorizante do «notável» definido por Roland Barthes [8], o número máximo de faixas. Para este efeito são interpelados, numa composição disparatada e tagarela, critérios vários e por vezes contraditórios: tal filme é «conservado» devido ao seu valor estético e um outro por ser um documento sociológico, um terceiro será o exemplo típico dos maus filmes de uma época, um quarto a obra menor de um cineasta maior, um quinto a obra maior de um cineasta menor, tal como ainda deverá a sua inscrição no catálogo devido ao seu lugar numa cronologia parcial (é o primeiro

filme rodado com um certo tipo de focal, ou então é o último filme da Rússia tsariana). Este facto faz-nos lembrar as justificações, igualmente heteróclitas, que a Françoise de Proust não deixava de fornecer, por ocasião das diferentes refeições de Combray, quando escolhia as suas ementas diárias: «Um rodovalho porque o vendedor lhe tinha garantido que era fresco, uma perua porque tinha visto uma bela perua no mercado de Roussainville-le-Pin, alcachofras com miolo porque ainda as não tinha feito dessa maneira, perna de carneiro assada porque o ar do campo abre o apetite e até às sete havia tempo de sobra para a digestão, espinafres para mudar, damascos porque ainda eram uma raridade, etc. [9]» — A verdadeira função desta *soma de critérios* praticada por muitos historiadores do cinema consiste em mencionar o maior número possível de filmes (daí a utilidade desses trabalhos) e, para tal, multiplicar, tanto quanto possível, o número dos pontos de vista a partir dos quais um filme pode ser visto como «bom» a este ou àquele título.

Tal como os críticos e os historiadores, mas segundo vias um pouco diferentes, os teóricos contribuem muitas vezes para manter o cinema no encerramento imaginário de um amor puro. Assim, é bastante raro que as propriedades da linguagem cinematográfica sejam apresentadas como tais, isto é, justamente como propriedades que, antes de qualquer outra coisa, exigem um julgamento de existência (= «Há um tipo de montagem que se chama acelerado»), ou um julgamento de pertença («O plano-sequência faz parte das possibilidades do cinema»): duas formas de julgamento de que Freud mostrou, ao mesmo tempo que as raízes afectivas, a importância inaugural para todo o pensamento de tipo racional e lógico [10]. Com muito mais frequência, as propriedades são-nos dadas logo à primeira vista como «recursos», «riquezas», «meios de expressão» e este vocabulário insinua no extracto aparentemente analítico o fio invisível e permanente de uma atitude bastante diferente, a qual em verdade é um *discurso de defesa,* uma reivindicação de legitimidade e um apelo ao reconhecimento (antes mesmo que ao conhecimento), um acto de rivalidade ou de candidatura em relação às artes mais antigas e mais admitidas. Nos teóricos dos primeiros tempos do cinema, estes movimentos surgiam mais claramente, por vezes por extenso.

No fundo, o que quero eu dizer desses escritos cuja essência é a de um gosto? Que os seus autores caem no «erro» a cada passo ou que aquilo que dizem é sempre falso? Claro que não, não se trata disso. À força de querer libertar o afectivo nada se adiantaria, e este texto também não. Ainda menos se trata de esquecer que esses *afectos de reivindicação* são a consequência retornada de um preconceito cultural inverso, ainda hoje vivo, preconceito que vê no cinema uma distração de baixo nível (e que, para começar, pensa, portanto, por níveis). Numa história da cultura contemporânea, a preocupação pelo bom objecto que eu quis pôr em evidência não pode ser compreendida senão em relação com o estatuto do mau objecto que a sociedade conferiu inicialmente ao cinema e no qual não renunciou ainda inteiramente em confiná-lo. Ao proceder assim, atrasou muito a possibilidade de um conhecimento do facto cinematográfico: pela via directa (a da negligência, do desdém), mas também pela via reaccional (que aqui me interessa), ao exacerbar nos homens de cinema o drama permanente de uma *adesividade,* por vezes de uma espécie de identificação com o objecto, de uma revolta contra uma provincialização forçada.

Muito frequentemente, o discurso sobre o cinema faz parte da instituição, quando o que deveria fazer era estudá-la, embora julgue ou pretenda fazê-lo. Como disse, ele é a terceira máquina da instituição: depois daquela que fabrica os filmes, depois daquela que os consome, é aquela que os *louva,* que valoriza o produto. Muitas vezes, através de trajectos imprevistos, despercebidos para aquele que neles se enreda e de modo algum os desejou, trajectos em que se manifesta a radical exterioridade dos efeitos em relação às vontades conscientes, o escrito sobre o filme é uma outra forma da publicidade cinematográfica, ao mesmo tempo que um apêndice linguístico da própria instituição. À semelhança desses sociólogos alienados que repetem, sem o saber, a proposta da sua sociedade, o escrito acerca do filme prolonga o objecto, *idealiza-o* em vez de se virar para ele, leva ao estado explícito o mudo rumor do filme que diz «Gostem de mim»: reduplicação especular da ideologia que anima o próprio filme, a qual já se baseava na identificação especular do espectador com a câmara (ou secundariamente com a personagem, caso haja).

O discurso sobre o cinema torna-se então um sonho: um sonho não interpretado. É isso que faz o seu valor sintomal: já

disse tudo. Mas é também isso que obriga a virá-lo como uma luva, como a luva de um desafio aceite: não sabe o que diz. O conhecimento do cinema passa por uma *reposição* do discurso indígena, nos dois sentidos da palavra: tomada em consideração e restabelecimento.

O retorno de que falo nunca é mais do que uma reviravolta. Também no cinema o produto nos apresenta uma imagem invertida da produção, como na concepção materialista das ideologias, ou nas racionalizações nevróticas, como no *câmara obscura* que, com a sua imagem óptica basculada de 180 graus, se encontra na origem da técnica do cinema. O esforço em direcção ao conhecimento e nisso ele é necessariamente sádico, não pode agarrar no seu objecto senão do avesso, subindo as encostas da instituição (ao passo que ela está feita para que se «sigam», para que se desçam), de modo idêntico à interpretação que percorre em sentido inverso o caminho do trabalho onírico, operando por natureza à maneira de uma contracorrente.

Idealmente, para ser teórico do cinema, seria preciso não gostar já do cinema e, todavia, gostar dele ainda: ter gostado muito dele e dele não se ter desligado senão ao pegar nele pela outra ponta, ao tomá-lo por alvo dessa mesma pulsão escópica que levara a gostar dele. Seria preciso ter rompido com ele, tal como se rompem certas ligações, não para passar a outra coisa mas para o encontrar de novo na curva da espiral. Seria preciso trazer ainda dentro de si a instituição, de modo a que ela se encontre num lugar acessível à auto-análise, mas trazê-la consigo na qualidade de instância distinta, que não se insinua demasiado no resto do Eu com os mil laços paralisantes de uma terna incondicionalidade. Seria preciso não ter esquecido aquilo com que se assemelhava, com todos os pormenores das suas inflexões afectivas, no seu relevo vivo, esse cinéfilo que se foi e, no entanto já não ser por ele invadido: não o ter perdido de vista mantendo-o debaixo de olho. Finalmente, sê-lo e não sê-lo, uma vez que, no fim de contas, são as duas condições para dele poder falar.

Dir-me-ão que este equilíbrio é um pouco acrobático? Sim e não. Sim, claro que ninguém tem a certeza de lá chegar perfeitamente, todos estamos ameaçados de derrapar um pouco, de um lado e de outro. E contudo, no seu princípio, ao considerar realmente a possibilidade de *aguentar* semelhante posição, não é verdade que ela seja assim tão acrobática, melhor, dizendo, que o

seja mais que outras posturas mentais (efectivamente bastante parecidas) necessárias para tarefas mais correntemente evocadas. Se tal esquecemos é porque não é costume (é um dos grandes tabus do cientismo, um dos seus terrores) mencionar as condições metapsicológicas do trabalho científico. Porém, para quem quiser mesmo considerá-las — o género de ambivalência assumida que tento descrever, essa variedade particular de clivagem simultaneamente salutar e frágil, esse mínimo de flexibilidade nas relações consigo mesmo, essa conversão económica através da qual um forte investimento de objecto (neste caso a atracção pelo cinema), inicialmente molar e opaco, sofre em seguida um destino pulsional que o biparte e dispõe em tenaz, indo um dos ramos (sadismo voyeurista sublimado em epistemofilia) ao encontro do outro, no qual se mantém, como um testemunho (sobrevivente, vivente) o imaginário original da efusão dual com o objecto — , numa palavra, esse itinerário, assim como a configuração presente que dele resulta, no fundo não têm nada de especialmente excepcional ou disforme, mesmo que, para alguns «científicos», façam parte do número de coisas que não se devem dizer. São orientações e economias do mesmo género (sempre como tendência, nunca como resultado adquirido) que igualmente definem as condições objectivas da possibilidade subjectiva do trabalho do etnólogo, do analisante durante a cura ou, no fundo, de qualquer trabalho de *interpretância* no sentido semiótico e peirciano desta palavra (= tradução de um sistema noutro sistema). Na verdade, o que é raro não é a coisa em si mas apenas a ideia de que os estudos cinematográficos não beneficiam de nenhum privilégio especial de isenção, de nenhuma *extraterritorialidade mágica,* de nenhuma derrogação adolescente em relação às exigências comuns do conhecimento e do investimento simbólico, as quais (por vezes) são melhor pressentidas noutros campos.

Notas

1 Jacques Lacan, *Scilicet* 2-3 (1970), p. 75 (em «Radiophonie»).
2 *Le cinéma ou l'homme imaginaire.* Paris, Ed. de Minuit, 1956.
3 Lacan, *Écrits* (Ed. du Seuil, 1966), p. 711 (em «Sur la théorie du symbolisme d'Ernst Jones»).
4 Texto III neste livro.
5 No artigo que neste livro é o texto II.
6 «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base», *Cinéthique* (Paris), n.º 7-8 (1970), pp. 1-8. — Entretanto, o autor prosseguiu e aprofundou as suas análises: «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», *Communications,* n.º 23, 1975, «Psychanalyse et cinéma», pp. 56-72.
7 Lacan, *Écrits,* p. 637 (em «La direction de la cure»).
8 Em «L'effet du réel» (pp. 84-89, in *Communications,* 11, 1968, número sobre «Le Vraisemblable»); p. 85.
9 *A la recherche du temps perdu,* p. 71 do t. I na edição da Pléiade.
10 *Die Verneinung* (= a (de)negação), 1925, pp. 11-15 no vol. XIV das *Gesammelte Werke;* tradução francesa por Jean-François Lyotard, pp. 131-134 de *Discours, Figure,* Paris, Klincksieck, 1971.

2

O IMAGINÁRIO DO INVESTIGADOR

Pergunto a mim mesmo qual será de facto o objecto deste texto. Que *incerteza motriz* é essa sem a qual não teria o desejo de o escrever, acabando pois por não o escrever? Qual é o meu imaginário neste momento? Apesar de não ter muitas esperanças, o que é que eu tento levar a cabo?

Parece-me tratar-se de uma *pergunta* no sentido material desta palavra — uma frase terminada por um ponto de interrogação —, e que, como nos sonhos, está inteiramente inscrita perante mim, armada dos pés à cabeça. Vou desdobrá-la em seguida, mas com esse coeficiente um pouco obsessivo que faz parte de qualquer aspiração de rigor.

Soletremos então: «Qual é a contribuição que a psicanálise freudiana pode fornecer ao estudo do significante imaginário?»

Em suma, o conteúdo manifesto do seu sonho e a sua interpretação (assim o espero) farão o artigo. — Para já vejo nele três pontos vivos, três pontos nodais. Examinemo-los separadamente (a *Traumdeutung* a isso nos convida, assim como à necessidade mínima de ter um «plano»), associemos um pouco a partir de cada um deles. Esses pontos são as palavras «contribuição», «psicanálise freudiana» e, sobretudo, «significante imaginário».

PSICANÁLISE, LINGUÍSTICA, HISTÓRIA

Primeiro: «contribuição». Este termo diz-me que a psicanálise não pode ser a única disciplina interessada no estudo do significante cinematográfico e que é necessário tentar articular o seu contributo com outros, para começar, e muito directamente, com o da semiologia clássica, isto é, de inspiração linguística,

principal guia das minhas primeiras investigações fílmicas e, hoje em dia, das de vários outros. — Porquê «directamente»? Porque a linguística e a psicanálise são ambas ciências do simbólico; são mesmo, se reflectirmos nisso, as duas únicas ciências que têm como objecto imediato e único o facto da significação como tal. (Evidentemente que todas as ciências se interessam por ele, mas nunca de maneira tão frontal e exclusiva.) Pode-se considerar, um pouco apressadamente [1], que a linguística — com os seus parentes próximos, nomeadamente a lógica simbólica moderna — partilha a exploração do processo secundário, e a psicanálise a do processo primário: significa isto que as duas juntas recobrem todo o campo do *facto-significação* tomado em si mesmo. A linguística e a psicanálise são as duas «fontes» principais da semiologia, as duas disciplinas que são semióticas de uma ponta à outra.

É por isso que tanto uma como outra devem ser vistas, por sua vez, numa *terceira perspectiva*, que vem a ser como que o seu pano de fundo comum e permanente: o estudo directo das sociedades, a crítica histórica, o exame das infra-estruturas. Desta vez a junção é muito menos fácil (se é que a outra o é), porque o significante tem as suas próprias leis (primárias ou secundárias), e a economia política também. Mesmo tecnicamente, se se pensar no trabalho quotidiano do investigador, nas suas leituras, na sua documentação, etc., a «dupla competência» que há pouco não era impossível torna-se agora uma aposta. Desse modo, no caso do cinema, qual é o semiótico que, com a sua formação e com os utensílios conceptuais que lhe são próprios, com seriedade poderá pretender pôr em evidência o papel dos monopólios capitalistas na indústria do filme de modo tão pertinente e cerrado como o fazem economistas como Henri Mercillon e os seus discípulos? Nos estudos cinematográficos, assim como nos outros, a semiologia (ou as semiologias) não podem substituir as diversas disciplinas que abordam, especificamente, o facto social (fonte de todo o simbolismo), com leis que determinam as do simbolismo sem com elas se confundirem: a sociologia, a antropologia, a história, a economia política, a demografia, etc. A semiologia não as pode substituir assim como também não deve repeti-las (perigo da repetição ritual, ou do «reducionismo»). A semiologia deve tê-las em conta, de modo a prosseguir a sua marcha em frente (também ela materialista, no seu nível) e marcar os pontos de ancoragem em todos os casos em que o estado das pesquisas já o permita (como no caso do psiquismo espectatorial na sua qualidade de regulação histórica e elo no circuito do dinheiro). Em suma, a semiologia

deve, por meio de uma espécie de antecipação epistemológica (que no entanto não pode servir de pretexto para a paralisia voluntária) inscrever-se de antemão na perspectiva, ainda em pontilhado numa boa parte do seu discurso de um verdadeiro saber do homem — um saber no singular, muito diferente das nossas actuais «ciências humanas» tantas vezes roídas pelo cientismo, e contudo necessárias, pois hoje não é amanhã —, na perspectiva de um estado do conhecimento no qual se *saberia,* em toda a realidade dos mecanismos intermediários fora dos quais a causalidade apenas pode ser globalmente pressentida e postulada, no qual se saberia como é que a evolução das tecnologias e das relações de força sociais (a sociedade no seu estado físico, por assim dizer) acabam por ter influência nas inflexões próprias do trabalho do simbólico, como, por exemplo, a ordem dos «planos» ou o papel do «som *off*» em tal subcódigo cinematográfico, em tal género de filmes.

Tocamos neste ponto o famoso problema das «autonomias relativas», mas não forçosamente (as duas coisas são muito confundidas) numa distinção simples entre as infra-estruturas e as superstruturas. É que, embora seja evidente que o cinema como indústria, os seus modos de financiamento, a evolução tecnológica das películas, o orçamento médio dos espectadores (que mais ou menos lhes permite a frequentação), o preço dos lugares e outras coisas mais dizem plenamente respeito aos estudos infra-estruturais, daí não resulta que, por meio de qualquer simetria mecânica, o simbólico (primário ou secundário) seja exclusivamente de ordem superstrutural. É-o em parte, é certo, e mesmo em grande parte nas suas camadas mais aparentes, nos seus conteúdos manifestos, naqueles seus traços que estão em relação directa com factos sociais precisos e que mudam ao mudarem estes últimos: por exemplo, em linguística, faixas enormes do vocabulário (mas já muito menos da fonologia ou da sintaxe) e em psicanálise as diversas variantes históricas do Édipo — ou talvez o próprio Édipo, que está longe de ser toda a psicanálise —, evidentemente ligadas à evolução da instituição familiar. Mas a significação também possui razões mais dissimuladas e permanentes (por definição menos visíveis, impressionando menos os espíritos), e cuja validade, no estado actual dos conhecimentos, se estende ao conjunto da humanidade, isto é, ao homem como «espécie» biológica. Não que o simbólico pertença ao «natural», ao não-social; pelo contrário, nas suas bases mais profundas (que são sempre estruturas e não «factos»), a significação já não é somente uma consequência da evolução social, torna-se parte integrante, ao lado das infra-estruturas, da constituição da própria sociabilidade, que por sua vez define a raça humana. O «desfasamento» parcial das leis da significação em relação às evoluções históricas a curto termo não tem como efeito naturalizar (*psicologizar*) o semiótico, mas, pelo contrário, o de marcar a sua sociabilidade radical e como que definitória. Após a constatação evidente de que é o homem que faz o símbolo, acaba sempre por vir o momento em que também se vê que é o símbolo que faz o homem: é uma das grandes lições da psicanálise [2], da antropologia [3] e da linguística [4].

Se fizermos abstracção do seu imenso sector propriamente *cultural* (variável dentro de uma temporalidade que é da mesma ordem que a da história), o simbólico não é pois exactamente uma superstrutura [5]; não é por tal facto que se transforma numa infra-estrutura, senão estacionaríamos a sair do sentido estrito (marxiano) deste termo, nada ganhando com uma tal miscelânea. Nas suas camadas profundas, o simbólico representa, de preferência, uma espécie de *justa-estrutura,* segundo a palavra que já foi proposta (Lucien Sève [6]) para os fenómenos do mesmo género, uma justa-estrutura na qual se exprimem, em última análise, algumas características do homem como animal (e como animal diferente de todos os outros, isto é, também como não-animal). Recordarei apenas dois exemplos bem conhecidos destas «leis» (destes aspectos da «Lei», diria Lacan) que participam na materialização de qualquer trabalho significacional: em linguística, em todos os idiomas conhecidos, a dupla articulação, a oposição paradigma/sintagma, o necessário desdobramento do engendramento lógico das frases numa componente categorial e numa componente transformacional; em psicanálise, em todas as sociedades conhecidas, a proibição do incesto (e, não obstante, a procriação sexuada, como nos animais superiores), a qual tem como corolário inevitável destes dois dados por assim dizer contraditórios a relação muito singular, consistindo ou não um Édipo de tipo clássico, em que se encontra definitivamente inserido o «homenzinho», frente ao seu pai e à sua mãe (ou a um mundo parental mais difuso), daí resultando diversas consequências consideráveis tais como o recalcamento, a divisão do aparelho psíquico em vários sistemas que se ignoram relativamente, por conseguinte a coexistência permanente nas produções humanas (como os filmes) de duas «lógicas» irredutíveis das quais uma é «ilógica» e dá permanentemente acesso a múltiplas determinações, etc.

Em conclusão, a inspiração linguística e a inspiração psicanalítica podem conduzir pouco a pouco, através da sua combinação, a uma ciência do cinema relativamente autónoma (= «semiologia do cinema»), mas esta deverá incidir *simultaneamente* sobre factos de superstrutura e sobre outros que o não são, sem que por isso marque a infra-estrutura. Simultaneamente nestes dois aspectos, ela estará em relação com os verdadeiros estudos infra-estruturais (cinematográficos e gerais). É a estes três níveis que o simbolismo é social (portanto, é-o inteiramente) mas também possui, tal como a sociedade que o cria e que ele cria, uma materialidade, uma espécie de *corpo:* é sob este estado quase físico que ele interessa à semiologia, e que a semiologia o deseja.

PSICANALISE FREUDIANA, OUTRAS PSICANALISES

Na «fórmula» que me ocupa o espírito no momento em que escrevo, e que ao escrever deslindo, sinto outro ponto de insistência: «psicanálise freudiana» (= «Como é que ela pode contribuir para o estudo do significante cinematográfico?»). — Porquê esta palavra, melhor, porquê estas duas palavras? Porque a psicanálise, como se sabe, não é inteiramente freudiana, muito falta para que o seja, e porque o vigoroso «regresso a Freud» imposto por Lacan extrai dessa situação a sua própria origem e necessidade. Porém, este regresso não atingiu o conjunto do movimento psicanalítico mundial. Mesmo independentemente dessa influência, a psicanálise e o freudismo, segundo as regiões, encontram-se numa relação muito variável (em França, a psicanálise é, no seu conjunto, mais freudiana que nos Estados Unidos), de maneira que quem pretender fazer da psicanálise um uso qualquer, como eu neste momento no caso do cinema, é forçosamente obrigado a dizer de qual psicanálise é que fala. São numerosos os exemplos de práticas «psicanalíticas» e de teorias acompanhadoras, mais ou menos explícitas, nas quais todo o incisivo da descoberta freudiana, tudo o que dela faz (deveria fazer) uma aquisição irreversível, um momento decisivo de conhecimento, se encontra aplainado, cercado ou «recuperado» numa nova variante da psicologia moral ou então da psiquiatria médica (o humanismo e a medicina: duas grandes escapatórias do freudismo). O exemplo mais chocante (mas está longe de ser o único) é o de certas doutrinas terapêuticas «à americana», solidamente instaladas um pouco por toda a parte [7], e

que são em grande medida, técnicas de estandardização ou de banalização do carácter, do evitar os conflitos à viva força.

O que eu chamarei psicanálise é a tradição de Freud e a sua continuação sempre actual, com prolongamentos originais como os que giram em torno dos contributos de Mélanie Klein na Inglaterra e de Jacques Lacan em França.

Até no interior da obra de Freud, imensa apenas pela qualidade, o recuo do tempo permite que, sem demasiada dificuldade nem arbítrio, se distingam umas espécies de «sectores» muito individualizados, desiguais quanto ao seu interesse intrínseco (se pelo menos isso significar que alguns estão mais «ultrapassados» que outros) e desiguais também — e é sobretudo isso que me importa — quanto ao partido que deles se pode tirar fora do seu campo de origem. (No fundo, o estudo do cinema é um dos ramos daquilo que Freud e os psicanalistas chamam por vezes «psicanálise aplicada». Denominação esquisita, aliás, uma vez que, aqui como na linguística, nunca se aplica nada, ou então fazêmo-lo e acontece o pior. Do que se trata é de outra coisa: alguns fenómenos que a psicanálise esclareceu ou pode esclarecer encontram-se no cinema, desempenham nele um papel real.) — Para voltar aos diferentes escritos de Freud, distingo (um pouco à pressa) seis grupos principais:

1. A obra metapsicológica e teórica, da *Traumdeutung* até à *Inibição, Sintoma e Angústia,* passando pela *Metapsicologia,* e com os «grandes artigos» como *«Para introduzir o narcisismo», «Para além do princípio de prazer», «O Eu e o Id», «O Problema económico do narcisismo», «Batem numa criança», «A negação», «O feiticismo»,* etc.
2. A obra mais propriamente clínica: *Cinco Psicanálises* e também os *Estudos sobre a histeria* (com Breuer) e artigos como *«O começo do tratamento»,* etc.
3. As obras de vulgarização: *Introdução à psicanálise* e várias outras *(Novas conferências sobre a psicanálise, Compêndio de psicanálise, O sonho e a sua interpretação,* versão «didáctica» da *Traumdeutung,* etc.
4. Os estudos literários e artísticos: a *Gradiva,* o *Moisés de Miguel Ângelo, Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci,* etc.

5. Os estudos com intenção antropológica ou socio-histórica, como *Toten e tabu, Mal-estar na civilização, Psicologia colectiva e análise do Eu,* etc.

6. Um último grupo se desenha, menos nítido que os outros e um tanto intermédio entre o quarto e o quinto; nele figurariam, por exemplo, a *Psicopatologia da vida quotidiana* e *O dito de Espírito nas suas relações com o inconsciente:* em suma, trata-se de pesquisas centradas, nomeadamente, na psicologia do preconsciente e cujo objecto é cultural mas não propriamente estético (diferença em relação à quarta categoria), social mas não propriamente histórico ou antropológico (diferença em relação à quinta [8]).

E depois de assim ter arrumado os livros em várias pilhas, o que é que vou fazer? Algumas delas não levantam qualquer problema particular. É o caso da pilha didáctica: conserva precisamente o seu interesse didáctico, mas por essa mesma razão torna-se insuficiente. E também da pilha «clínica»: por definição, não é directamente nem em cada página que ela poderá ter a ver com a análise das produções culturais, como o cinema, mas é evidente que, apesar disso, possui interesse devido à grande riqueza das suas mais variadas passagens, e também, porque, sem ela, não se pode verdadeiramente compreender os livros de teoria. — Ou então o sexto grupo de obras, sobre os actos falhados, os lapsos, o humor e o cómico: ser-nos-ão mais particularmente úteis no estudo dos fenómenos cinematográficos correspondentes; o cómico, o burlesco, o *gag,* etc. (Ver, por exemplo, as contribuições de Daniel Percheron e de Jean-Paul Simon [9].)

Apesar de ser frequentemente evocada nas conversações dos especialistas e de sem dúvida o ter sido por escrito, a situação é mais imprevista, em compensação, quando nos viramos para os trabalhos a que Freud prestava um alcance nitidamente sociológico ou etnológico, como *Totem e Tabu.* Na nossa perspectiva semiológica, tais estudos, devido ao seu objecto, poderiam parecer mais importantes do que as obras de «pura» metapsicologia, em todo o caso mais pertinentes ao propósito aqui pretendido. Todavia, os etnólogos dizem frequentemente que é o inverso (e eu também o creio); ainda que a teoria geral de Freud seja uma das grandes inspirações permanentes do seu trabalho, as obras

propriamente etnológicas são as que lhes servem menos. No fundo, isso não é assim tão surpreendente: devido à sua amplitude, a descoberta freudiana interessa eventualmente todos os campos do conhecimento, mas na condição de saber articulá-la convenientemente com os dados e exigências específicas de cada um deles, e nomeadamente daqueles cujo objecto é directamente social. Nada garante que o «descobridor» (o pai), apenas pela simples razão de o ser, esteja melhor colocado para operar essa perspectivação em domínios que, por vezes ele não conhece a fundo. (Observei a mesma coisa no que concerne a dimensão linguística da obra de Freud: é potencialmente considerável, e Jacques Lacan revelou-a bastante bem, mas não é, ou é-o pouco, nas alusões explícitas de Freud a factos linguísticos que essa dimensão se encontra. Essas passagens são por vezes enganadoras para o linguista.) — Sabe-se que a «hipótese filogenética» que dá fundamento a *Totem e Tabu* (= a horda primitiva, o homicídio *real* do pai num passado longínquo, etc.) é hoje em dia considerada inaceitável pelos antropólogos. É evidentemente difícil decidir com certeza qual o estatuto que lhe conferia o próprio Freud; o grau exacto de «realismo», neste como noutros casos (seduções precoces das futuras histéricas, etc.), é sempre um problema: hipótese de uma pré-história verdadeira ou parábola mítica para ser entendida no sentido simbólico? Todavia, de acordo com numerosas passagens, parece que Freud optava efectivamente, pelo menos em parte, pela primeira interpretação (realista). O trabalho de Lacan consistiu em «transferir» para o registo da segunda (mas admitida pelos antropólogos) o conjunto do pensamento psicanalítico acerca da castração, a morte do pai, o Édipo e a Lei. — Parece-me que a fragilidade das tentativas sociológicas de Freud, de maneira mais geral, depende, em última análise, de um certo desconhecimento, facilmente explicável pela sua própria situação objectiva, da importância intrínseca dos factores socioeconómicos e da irredutibilidade dos seus mecanismos específicos. Foi através deste ponto fraco que se veio precipitar aquilo que há de «psicologismo» em Freud (mas não nas suas descobertas centrais), e que, com razão, lhe foi criticado.

Quando se consideram os estudos estéticos de Freud, a situação é muito semelhante, se bem que, para dizer a verdade, seja um pouco mais «confusa». Por vezes, gostaríamos de ver neles menos biografia e mais psicanálise; noutras, menos «psicanaliticidade» em detrimento duma elucidação mais psicanalítica e, noutras ainda, uma preocupação maior pelas especificidades de cada arte e pela autonomia do significante, problemas que não estavam no

centro dos pensamentos de Freud, evidentemente. Ser-se-ia tentado a exclamar que as obras gerais continham em gérmen a possibilidade de «aplicações» mais subtis e, sobretudo, mais centradas no texto. É verdade, e é aliás nesse sentido que hoje em dia se empregam esforços a fim de desenvolver as virtudes da ferramenta analítica, mas não nos podemos admirar de o próprio Freud não ter avançado até mais longe nessa via, da qual é o inspirador. A época não era a mesma, Freud era um homem de grande cultura no sentido que isso podia ter na burguesia do dobrar do século e não um teórico da arte; sobretudo (esquecêmo-lo por não ver nisso mais do que um turismo) ele foi o primeiro que tentou, só e já com brilho, uma abordagem psicanalítica da literatura e da arte. Não se pode de modo nenhum esperar que um empreendimento novo atinja logo de início a máxima precisão.

Ao insistir nestas repartições bibliográficas talvez um pouco maçadoras, quis — no limiar de um período em que espero ver desenvolverem-se os estudos psicanalíticos sobre o cinema — explicitar uma situação de facto que os etnólogos conhecem melhor do que nós, mas que também nos diz respeito. Não nos devemos surpreender se a semiologia do cinema, no geral, tiver de se apoiar mais nos textos de Freud que parecem não lhe dizer directamente respeito (estudos teóricos e metapsicológicos) do que naqueles que pareceriam estar em relação mais directa com o empreendimento, no seu duplo aspecto estético e socio-histórico.

VARIAS ESPÉCIES DE ESTUDOS PSICANALÍTICOS SOBRE O CINEMA

Volto de novo à minha pergunta: em que é que a psicanálise pode elucidar o significante cinematográfico? — O seu terceiro ponto vivo é a palavra «significante»: porque especialmente o significante dos filmes, por que não o seu significado?

É que os estudos psicanalíticos sobre o cinema são de vários géneros, já representados ou claramente concebíveis. Há que tentar não os confundir (esforçar-se por os «pôr no lugar») e designar assim com mais nitidez aquele que eu tenho em vista.

Primeiro haveria a via *nosográfica* [10]. Nela os filmes seriam tratados como sintomas ou como manifestações secundárias parcialmente sintomatizadas, a partir das quais se poderia «chegar até» à nevrose do cineasta (ou do argumentista, etc.). É uma operação de espírito forçosamente classificatório e médico, mesmo que lhe

introduzamos certos matizes: haverá os cineastas obsessivos, os histéricos, os perversos, etc. Tal orientação quebra, por princípio, o tecido textual do filme e diminui a importância do seu conteúdo manifesto, o qual se transforma numa espécie de reservatório (descontínuo) de índices mais ou menos pontuais imediatamente prometidos à revelação do latente. Neste caso não é o filme que interessa ao analista, mas sim ao cineasta. Tudo assenta então sobre uma dupla postulação, a do biográfico e a do patológico; foi para as contrair numa só palavra que eu falei de nosografia.

Tal propósito comporta uma variante na qual tudo fica no lugar salvo a distinção nítida do normal e do patológico (nisso a variante está mais conforme com a lição de Freud). A preocupação pela classificação mantém-se mas é desmedicalizada; chega-se assim a uma espécie de caracterologia de inspiração psicanalítica, que não distribui as nevroses mas os tipos metapsicológicos e económicos «normais», ou então comuns ao normal e ao patológico (o «carácter» de alguém é a sua nevrose potencial, aliás sempre possível de se actualizar). O biografismo permanece e, com ele, a indiferença pelo texto fílmico como tal.

Por agora, não tivemos de «escolher» entre um estudo do significante e um estudo do significado, mas entre um estudo do texto e um estudo do não-texto. As duas vias que rapidamente acabo de indicar não se definem pela sua orientação para o «puro significado», ou pelo menos de uma maneira imediata na qual se poderia ver ingenuidade, defeito de aprendiz, cegueira quanto ao trabalho específico do significante. Elas expõem-se a esta crítica, mas por outros trajectos: correm o risco de coagular e empobrecer a significação na medida em que estão constantemente ameaçadas de recair na crença num significado último (único, estático, definitivo) que neste caso seria a *pertença tipológica* do cineasta a uma categoria, patológica ou simplesmente psíquica; comportam também outro perigo de redução, que lhes é inerente e deriva directamente do primeiro, a redução psicologizante e a ideologia da «criação» pura; correm o risco de negligenciar tudo aquilo que nos filmes escapa ao psiquismo consciente e inconsciente do cineasta como indivíduo, tudo o que é marca social directa e que faz que nunca ninguém seja o «autor» das suas «obras» — influências e pressões de ordem ideológica, estado objectivo dos códigos e das técnicas cinematográficas no momento da rodagem, etc. Por isso aquelas vias não têm validade (e julgo que elas têm uma) a não ser que

o seu propósito seja desde início balizado (= princípio de pertinência) e vigiado depois durante o trajecto, isto é, se elas se mostrarem claramente como tentativas de *diagnóstico* (nosográfico ou caracterial) que incidem sobre *pessoas* (cineastas), assumindo desse modo a sua dupla indiferença face ao textual e ao social.

Porém, não seria exacto falar de indiferença para com o significante no que respeita àquelas vias, se bem que por vezes isso se faça quando se comentam os seus equivalentes literários. Não seria exacto, e até por dois motivos. Não apenas essas pesquisas têm como princípio constituir certos aspectos do filme em outros tantos significantes (significantes manifestos de um psiquismo menos aparente), como também pode acontecer que os traços fílmicos assim retidos pertençam eles também, no seio do filme, àquilo que o semiólogo inclui no «plano do significante [11]». Os temas habituais de um cineasta, as suas personagens, a época em que naturalmente situa as suas intrigas, podem informar-nos sobre a sua natureza pessoal, mas a maneira como ele mobiliza (ou imobiliza) a câmara, como planifica e monta as sequências [12], também o podem fazer. — Estas duas vias de pesquisa não são exactamente «estudos de significado». O que elas possuem de específico é o interessar-se por pessoas e não por *factos de discurso* (= textos fílmicos ou códigos cinematográficos): estes últimos não lhes interessam devido à sua lógica interna mas antes como um meio neutro ao qual, aqui e ali, vêm procurar indicações que lhes permitam compreender melhor as pessoas.

PSICANALISE DO ARGUMENTO

Isto leva-me a uma terceira orientação, a qual considera com mais clareza o filme como discurso. É menos simples de detectar que as duas primeiras, e ainda não sei se ela se desenha bem claramente no meu espírito. Por estas razões, e num primeiro tempo um tanto simplificador, vou designá-la como *estudo psicanalítico dos argumentos de filmes*. Claro que tal orientação não incide sempre sobre o argumento no sentido mais limitativo da palavra (as folhas escritas a partir das quais o filme foi rodado); estende-se também a numerosos traços que não figuram nesse esqueleto escrito (o qual, aliás, não existe nalgumas rodagens) mas que, não obstante, dependem do argumento em sentido lato, em sentido verdadeiro: argumento implícito, se necessário for, argumento definitivo após a montagem — na medida em que se tratar ainda

de elementos que têm qualquer coisa a ver com a intriga, «situações», personagens, paisagens, eventual «estudo de costumes», etc. — numa palavra, a temática manifesta do filme, encarada, se for preciso, em todo o seu pormenor. Definido desta maneira, o argumento figura uma instância bastante ambígua, fugidia, e por isso tanto mais interessante [13]. Por alguns dos seus aspectos está do lado do significado: é o que acontece se colocarmos à sua frente, por uma espécie de comutação, os diversos códigos através dos quais é apreendido pelo espectador, códigos cinematográficos (= analogia visual e auditiva, montagem, etc.) ou não-cinematográficos, como a língua nos filmes sonoros: trata-se de sistemas que servem para *comunicar* o argumento, que não se confundem com ele e em relação aos quais se torna um significado. Significado que se define como o conjunto dos temas aparentes do filme, como a sua dimensão mais literal (= denotação circunstanciada). Não é evidentemente a significação mais importante do filme, mas é indispensáveis se quisermos ir mais além, como o querem os estudos psicanalíticos de argumentos. Estes estudos têm como primeiro efeito o de transformar o argumento num significante e de revelar, a partir dele, significações menos imediatamente visíveis.

Libertá-las, ou melhor, *abrir sobre elas* (quase diria: comprometê-las). É que não se trata de pretender revelar *um* sentido escondido, uma espécie de segundo argumento, armado dos pés à cabeça, tão claro e peremptório como o outro, dele se distinguindo apenas por um estatuto de ocultação que mais se pareceria com «jogo de escondidas» infantil e despropositado, uma vez que o escondido seria da mesma textura e feitura que o não-escondido. (Nesse caso, era necessário fazer de propósito para o esconder! Os próprios sonhos não têm sentido latente, se o compreendermos desta maneira; não há segundo sonho sob o sonho, não há mais do que um, que é manifesto e dá acesso a uma série nunca concluída de significações inaparentes.) Também não se trata de querer dotar o filme (aumentá-lo, engrossá-lo) com três ou quatro níveis de sentidos cada vez mais «profundos», conservando a ideia de um fixo e finito e a concepção de cada um deles como uma instância que tem, na explicação (com diferenças de grau), a mesma ordem de relações que o argumento verdadeiro (pura e simplesmente, o argumento; não há mais do que um): seria ainda, no estado desmultiplicado, acreditar num significado vedante, e desse modo bloquear a infinita procura do *simbólico*, que num sentido (como o imaginário, do qual se tece) reside todo ele nessa fuga.

Neste ponto, e no que concerne às passagens correspondentes de *Langage et Cinéma* [14], nomeadamente a noção do «sistema textual» tal como a apresentava nesse livro mudei em parte de opinião (ou, se se prefere, é o que eu considero como um contributo da psicanálise à linguística). É claro que há sistema textual se por isso se entende qualquer coisa que é sempre de ordem estrutural e relacional (mas não forçosamente exaustível), que é própria de um filme dado e não do cinema, que se distingue de qualquer código mas combina vários. Porém, já não creio que cada filme tenha *um* sistema textual (aquele que eu propus, pp. 81 a 83, para o filme *Intolerance,* de Griffith *, não é senão um dos possíveis, uma etapa num trabalho de interpretação, etapa que, nessa altura, não foi suficientemente apresentada como tal); também não creio, conforme previra a possibilidade num capítulo especial (VI. 4), tenha vários sistemas textuais bem distintos e em número fixo (várias «leituras» de um mesmo filme). Actualmente neste (ou nestes) sistema(s) vejo, de preferência, comodidades de trabalho — e é exactamente por isso que primeiro se me tinham imposto. Em cada fase, convém ver em que estado estão os utensílios; estes são uma espécie de «blocos de interpretação» já estabelecidos ou pressentidos pela análise, conjuntos de significação (ou um vasto conjunto único, segundo os casos) que a análise, nos diferentes momentos da sua marcha de facto interminável, já *arrancou* à espessura indefinida do sistema textual tal como agora o entendo. Este sistema não é outra coisa senão essa perpétua possibilidade de uma estruturação mais subtil, ou ainda menos aparente, de um agrupamento dos elementos segundo uma outra configuração, do levantamento de uma nova *arremetida significacional,* não anulando as precedentes (como no inconsciente, em que tudo se acrescenta), mas completando-as ou, outras vezes, deformando-as e complicando-as, de qualquer maneira marcando pontos aqui e ali, designando um pouco de lado (um pouco, ou mais que um pouco). Já em *Langage et Cinéma* eu dava uma grande importância ao aspecto dinâmico do sistema textual, produção mais do que produto, que o distingue do estatismo característico dos códigos. Actualmente, parece-me que esta arremetida, esta «actividade» não joga apenas no interior de um sistema textual mas, para um mesmo filme, entre cada um e o seguinte que se descobrir; ou então, se se considera que existe apenas um sistema, analista nunca mais acabará de o explorar e não deve procurar um «fim».

* Título português: *Intolerância.* Ano: 1916. *(N. do T.).*

Deste modo, as análises de argumentos — o argumento é um elemento entre outros do sistema textual — pretendem ir mais longe que o próprio argumento, que a «intriga pura», como por vezes se diz (mas sem rigor, pois este nível manifesto inclui também as personagens, a sua posição social, os lugares diegéticos, as indicações de época e muitos outros traços que ultrapassam a acção). — No sentido lato que lhe atribuo, a instância argumentística oscila doravante para o lado do significante, uma vez que deixou de ser referida aos códigos de expressão que a comunicam mas às interpretações a que dá acesso. De forma a mostrar, como acaba de o fazer uma tese de doutoramento [15], que um dos «sentidos» de *Red River* *, que Howard Hawks, é o de apresentar uma justificação da propriedade privada e do direito de conquista, e que um outro dos seus sentidos se deve procurar do lado da homossexualidade masculina na sua variante misógina, o que se deve examinar antes de tudo é o argumento do filme a fim de nele encontrar os índices correspondentes. O argumento deixou de ser um significado: em nenhuma parte do filme está claramente inscrito aquilo que dele acabo de dizer. Estudar o argumento a partir de um ponto de vista psicanalítico (ou mais largamente semiótico), é constituí-lo em significante.

Nesse aspecto o argumento assemelha-se ao sonho, tal como muitas produções humanas. O sonho manifesto, isto é, simplesmente, o sonho — «conteúdo do sonho» em Freud, em oposição aos «pensamentos do sonho» —, é um significante para a interpretação e, não obstante, ele próprio não pode *estabelecer-se* (ser contado, e, para começar, comunicar-se à apercepção consciente do sonhador) a não ser como significado de diferentes códigos de expressão entre os quais a língua (não se sonha nas línguas que se não sabem). Não haveria sonho manifesto, logo não haveria interpretação, se, por exemplo, o sonhador não identificasse nenhum dos objectos visuais oníricos, isto é, se o código da percepção socializada lhe fosse estranho, é devido a ele reconhecer alguns que outros, impossíveis de identificar, adquirem o seu verdadeiro

* Título português: *Rio vermelho.* Ano: 1948, *(N. do T.).*

valor enigmático, ou então que os objectos compósitos (= condensação) surgem como tais, o que pressupõe alguma ideia, ou alguma suspeita, sobre os diferentes objectos que se sobrepuseram num só e, pelo menos, sobre a sua pluralidade. O próprio imaginário também necessita de se simbolizar, e Freud notava [16] que sem elaboração secundária (sem códigos) não haveria sonho, porque o processo secundário é a condição de possibilidade do acesso à consciência. Pela mesma razão, o argumento, instância consciente e percebida, deve primeiro ser significado antes de que se lhe possa fazer significar o que quer que seja.

As análises de argumentos não são, portanto, estudos de significados. O que me impressiona é que por vezes elas sejam consideradas como tal. Mas este erro faz parte doutro mais geral: esquece-se facilmente que qualquer significante tem ele próprio necessidade de ser significado, e que qualquer significado, por sua vez, não pode ser senão significante. (É isso mesmo, essa repercussão incessante, o trabalho do simbólico; não se podem constituir elementos em significantes «puros» e outros em significados «puros» — aliás, este adjectivo é muito incómodo — a não ser em relação a um código preciso, a uma pesquisa determinada: a um segmento, e a um único, na cadeia indefinida da significação.) Quanto ao argumento, acontece que se confundam duas coisas diferentes: o seu lugar *no texto,* no filme (instância manifesta de parte a parte), onde ele é o significado aparente de significantes aparentes, e o seu lugar *no sistema textual,* instância não manifesta de que ele é o significante aparente (ou pelo menos um dos significantes aparentes). Neste ponto, as sugestões da linguística e as da psicanálise tocam-se de maneira clara. Apoiando-me apenas nas primeiras, tinha distinguido com cuidado o texto, desenrolamento *atestado,* e o sistema textual, que nunca é dado e não preexiste ao trabalho de construção do semiólogo [17]: já era definir a sua distância como a que vai de um conteúdo manifesto à sua interpretação. O sistema textual faz parte desse estatuto que Freud por vezes nomeava o *latente* [18], e que simultaneamente cobre o inconsciente e o preconsciente.

Alguns estudos de argumentos orientam-se essencialmente para as significações inconscientes, correspondendo desse modo ao que é mais comum esperar-se de uma perspectiva de inspiração psicanalítica. Outros incidem principalmente ao nível das significações preconscientes: é o que acontece com a maior parte dos estudos ditos «ideológicos» (dei atrás um exemplo, a propósito de *Red River*), virados para «camadas de sentidos» que não figuram claramente no filme mas que constituem o seu implícito mais do que o seu inconsciente. Disto não resulta que os estudos do preconsciente argumentístico sejam forçosamente «menos psicanalíticos»: tudo depende da maneira como são orientados, e a psicanálise comporta uma teoria do preconsciente (Freud não considerava esta instância como acessória, interessou-se muito por ela, nomeadamente na *Psicopatologia da vida quotidiana;* considerava que uma espécie de «segunda censura», dinamicamente ligada à primeira, separava topicamente o preconsciente [19].) — Daí também não resulta que a ideologia seja uma produção exclusivamente preconsciente: é mais provável que, como muitas outras formações sociais, tenha as suas camadas preconscientes e as suas camadas inconscientes, apesar destas últimas terem sido, até hoje, pouco exploradas (nada mesmo, antes de Deleuze, Guatarri e Lyotard) e diferirem mais ou menos da ideologia na sua concepção clássica. Simplesmente (e isso é uma questão de facto, não de direito), os estudos ideológicos, de momento, incidem quase sempre sobre a ideologia preconsciente. Como se sabe, é isso que lhes censuram Deleuze e Guatarri, preocupados que estão em procurar a marca da história no próprio inconsciente e simultaneamente bastante cépticos acerca da própria noção de ideologia, pelo menos nas suas formas actuais.

PSICANALISE DO SISTEMA TEXTUAL

De qualquer maneira, as análises de argumentos, se forem razoavelmente profundas e disserem outra coisa mais que evidências, explanam a perspectiva de um «latente» de que querem aproximar-se. Sem dúvida que é por isso que, em certos casos, dificilmente se distinguem de uma outra espécie possível — a quarta, portanto — de trabalhos psicanalíticos sobre os filmes: os que têm em vista, como os precedentes, o sistema textual, a interpretação, mas que a ele se dirigem a partir do conjunto do material fílmico manifesto (significados e significantes), e não apenas a partir do único significado manifesto (o argumento). É o filme inteiro que agora se constitui em significante. Deste modo, o que é surpreendente na interpretação simultaneamente ideológica e psicanalítica que Jean-Paul Dumont e Jean Monod [20] propuseram de um filme de Stanley Kubrick, *2001: Odisseia no Espaço,* é o haverem mobilizado afinal, como índices, vários elementos retirados da temática do filme e outros que pertencem ao significante propria-

mente cinematográfico, ou pelo menos à utilização que dele faz o filme em estudo. Nas listas estruturais de ocorrências e de co-ocorrências estabelecidas pelos autores, encontramos, por exemplo, (p. 149), os itens «Travelling para a frente» e «Travelling para trás» tal como noutras passagens se encontra «Gravidade», «Agravidade», «Nave espacial», «Osso lançado ao ar pelo macaco», etc. E este processo levanta dificuldades na medida em que os elementos cinematográficos e os elementos argumentísticos não são reveladores *da mesma maneira* (os autores têm muita tendência a «diegetizar» o significante) e na medida em que aquilo que o é mais, que nos dá o mais central acesso ao sistema textual, é sem dúvida a relação duns com os outros e não uns nem outros, nem a sua soma. Porém, num ponto, aliás importante, não temos mais do que aprovar o método: o significante fílmico é tão indicativo como o seu significado no que concerne as significações latentes do filme, todo o material aparente é passível de uma leitura sintomal. (Encontramos aqui uma constatação banal mas verdadeira, quase sempre mal enunciada: a «forma» de um filme informa-nos tanto acerca dele quanto o «conteúdo» acerca do seu «sentido verdadeiro».)

No n.º 23 de *Communications* (1975 [21]), o admirável estudo de Raymond Bellour sobre *North by Northwest* * de Hitchcock mostra muito bem, parece-me, aquilo que se pode esperar de uma abordagem psicanalítica simultaneamente atenta ao significante, ao argumento e à sua articulação recíproca. A estrutura edipiana posta em evidência por esta análise tanto informa o argumento (por assim dizer, em grande escala) como os esquemas de montagem na sequência, em mais pequena escala, de maneira que entre o significante e o significado manifestos do filme a relação (não manifesta) é a de uma reduplicação especular ou de uma insistência, de uma metáfora de microcosmo a macrocosmo: o latente está duplamente ancorado no aparente, nele se pode ler duas vezes, em duas grandezas, segundo um movimento em espiral. Com este movimento, que não é exactamente cinematográfico e que não concerne apenas à história contada, mas que se instala à risca entre os dois (e que noutros filmes outro será), aproximamo-nos realmente da ordem do sistema textual tal como eu o entendo.

---

* 1959. Título francês: *La Mort aux Trousses;* título português: *Intriga Internacional. (N. do T.).*

As pesquisas deste género (a quarta que enumerei) são, portanto, *estudos de sistemas textuais.* As do terceiro grupo, para as quais conservaria o nome de estudos de argumentos, também o são, mas segundo um ângulo de incidência mais parcial: o argumento é um dos dados aparentes mas não o único, um dos elementos que nos introduzem na interpretação mas não o único. Ao isolá-lo artificialmente dos outros, corremos evidentemente o risco de desfigurar o conjunto do sistema textual, uma vez que este forma um todo, e nisso haveria razão para invalidar as análises de argumentos no seu próprio princípio. Mas para muitos filmes, nem todos sem interesse, o inconveniente é menos real do que parece porque a dimensão do argumento desempenha neles um papel considerável e o trabalho do significante cinematográfico é bastante reduzido. Em compensação, para outros filmes (voltarei a este ponto), a análise do argumento é uma abordagem logo à primeira vista insuficiente, aliás em diversos graus, tão diversos quanto a importância relativa do argumento no sistema textual, muito variável segundo os filmes.

PSICANALISE DO SIGNIFICANTE-CINEMA

À medida que desdobro (apenas ao nível do preconsciente, de momento) este imaginário científico que se exprimia inicialmente numa única frase, vou-me aproximando pouco a pouco dos problemas colocados a um estudo pelo significante do cinema como tal, o patamar da «especificidade cinematográfica». É próprio das análises de argumentos fazer abstracção do significante mas a inspiração freudiana encontra aí o seu lugar tal como o encontraria nos estudos estéticos exteriores ao cinema (e com as mesmas bem conhecidas dificuldades, que por essa razão deixarei de lado). Essas pesquisas podem ser psicanalíticas mas, no fundo, não são cinematográficas (apesar de, por isso mesmo, estarem muito adaptadas a alguns filmes). O que elas «psicanalisam» não é o cinema mas uma história que acontece ter sido contada por ele (e há muitas). O argumento de um filme pode ser tratado exactamente como um romance e, aqui, podíamos acompanhar em bloco todo o *dossier* já clássico das relações entre a psicanálise e a crítica literária (= ausência do divã e, por conseguinte, de uma autêntica transferência, o alcance exacto do método proposto por Mauron, etc.). Em suma, o que distingue os estudos de argumentos (e também os estudos nosográficos ou caracterológicos) da via que

aqui tento definir, e para a qual me encaminho atravessando primeiro tudo o que ela não é, não é exactamente, como quis mostrá-lo por meio desta travessia, que eles sejam indiferentes ao significante mas sim que o sejam em relação ao significante *cinematográfico.*

Talvez alguém se admire pelo facto de, ao falar longamente sobre esses estudos de argumentos, nem sequer ter tido a ideia de lembrar que eles se tornam impossíveis no caso de certos filmes, os *filmes sem argumento:* filmes «abstractos», filmes de «vanguarda» dos anos 1920-1930, filmes de pesquisa actuais, etc. Ou então (é a mesma constatação em estado atenuado) que o interesse desses estudos, quando são possíveis, vai decrescendo à medida que o filme apreendido mais escapa (nem que seja conservando uma «intriga») ao regime completo da narração-representação. (Há todos os casos intermediários: os filmes de Eisenstein são diegéticos, mas são-no menos que a produção corrente de Hollywood.) — É característico destes filmes, num ou noutro grau, que o significante cinematográfico abandone o estatuto de veículo neutro e transparente ao serviço imediato de um significado manifesto só ele importante (= o argumento), e que, pelo contrário, tenda a inscrever o seu próprio jogo, a encarregar-se de uma parte cada vez mais importante da significação de conjunto do filme, invalidando assim os estudos de argumentos numa proporção crescente, tornando-os impossíveis em casos extremos.

Quanto aos trabalhos da quarta categoria (estudos completos do sistema textual), distinguem-se, pelo contrário, pela sua preocupação pelo significante, sendo mesmo susceptíveis de esclarecer o seu funcionamento de maneira particularmente eficaz, na medida em que o apreendem, como em qualquer estudo textual, no quadro de um *corpus* limitado (um filme, alguns filmes do mesmo autor ou do mesmo género), por conseguinte explorável em grande pormenor. No entanto, o conhecimento psicanalítico do significante do cinema (do *significante-cinema*) não é o seu objecto próprio e único (esse objecto é a estrutura de um filme, daí o nome que lhes dei). Algures [22] tentei mostrar que o sistema textual, a interpretação de cada filme na sua singularidade, se constitui por definição numa espécie de *lugar misto* em que os códigos específicos (mais ou menos próprios do cinema e só dele) e os códigos não-específicos (mais ou menos comuns a «linguagens» diversas e a um estado de cultura) se vêm encontrar e enlaçar uns nos outros. Com efeito, embora as figuras de cinema, consideradas na sua significação mais imediata, se deixem elas mesmas analisar num significante e num

significado, e as figuras culturais também, as primeiras, apesar disso, arrumam-se globalmente no significante e as segundas no significado (manifesto), e isto desde o momento em que se encaram significações menos pontuais e *próximas,* desde o momento, em suma, em que se começa a abarcar o filme inteiro (como precisamente o fazem os estudos do sistema textual) e não já o «valor» de tal movimento de câmara ou de tal frase do diálogo [23]. Em qualquer arte de que se trate, a significação latente de uma «obra» singular tem sempre qualquer coisa a ver com este *engate* entre um significante global e um significado global, ou, dizendo melhor, entre uma especificidade e uma generalidade ambas significantes. Trata-se de uma instância — de uma impulsão, de preferência —, que está sempre profunda e intimamente revolvida e misturada: o que ela nos «diz» relaciona-se com essa própria arte, relaciona-se também com outra coisa (com o homem, a sociedade, o autor), mas diz-nos tudo isso simultaneamente, como de uma só vez. A obra de determinada arte oculta-nos essa arte ao mesmo tempo que no-la apresenta, porque a obra é simultaneamente menos e mais que essa arte. Qualquer filme nos mostra o cinema e é também a morte desse cinema.

É por isso que existe espaço para um género particular de reflexões psicanalíticas sobre o cinema, reflexões cujo específico seria precisamente o de incidir sobre o próprio cinema (e não sobre os filmes), sobre o significante como tal. Como em qualquer outro lugar, teremos com certeza fenómenos de cavalgamento e acautelar-nos-emos em não erigir agressivamente (medrosamente) esta orientação de trabalho num sector fortificado, solitário e isolado dos outros. O conhecimento psicanalítico do significante cinematográfico pode progredir bastante graças a estudos textuais especialmente atentos aos funcionamentos próprios do cinema no seu texto, e também graças à análise de certos filmes em que o trabalho do cinema é mais importante que noutros (parece-me ser a estes dois títulos, nomeadamente, que são de grande alcance pesquisas como as de Thierry Kuntzel). Uma outra via — aquela que tinha em vista e à qual agora chego — consiste em examinar directamente, fora de qualquer filme particular, as implicações psicanalíticas do *cinematográfico;* é o que farei, ou pelo menos começarei, na segunda metade deste texto (capítulos 3, 4, 5) e na continuação deste livro.

Durante os anos que se seguiram a 1968, a equipa dos *Cahiers du Cinéma,* em França, desempenhou um papel importante no aparecimento desta nova orientação de pesquisa; estou a pensar

em particular (mas não só, visto que havia um conjunto) em certas contribuições de Jean-Louis Comolli ou de Pascal Bonitzer. Alguns estudos deste género foram por vezes criticados devido à sua obscuridade ou rebuscamento de moda e porque seriam uma espécie de *raids,* um tanto elípticos, insuficientemente sistemáticos, queimando terreno sem realmente o ocupar. Nalguns casos (nem sempre, longe disso) estas críticas não caem completamente ao lado, mas de modo nenhum podem fazer esquecer o interesse e a acuidade da abertura, do *gesto,* da direcção designada: então era assim tão frequente, haver na teoria cinematográfica anterior, uma preocupação em esclarecer em termos freudianos fenómenos como o fora-de-campo, o enquadramento, a montagem curta ou a filmagem em profundidade?

Sabe-se efectivamente que as diferentes «linguagens» (pintura, música, cinema, etc.) se distinguem umas das outras — logo de início *são várias* — pelo seu significante, na sua definição física e perceptiva tanto como nos traços formais e estruturais que daí resultam, e não pelo seu significado, ou não imediatamente em todo o caso [24]. Não existe nenhum significado que seja próprio da literatura ou, pelo contrário, do cinema, nenhum «grande significado global» que se pudesse atribuir, por exemplo, só à pintura (= outro avatar mítico da crença no significado último). Cada meio de expressão permite dizer tudo. «Tudo»: entendemos este «tudo» como um número indefinido de «coisas»(?) em vastíssima cobertura de uma linguagem a outra. Evidentemente que cada um o diz à sua maneira e é precisamente por isso que por vezes se tem esse sentimento de um grande significado. Significado que, não obstante, é muito mal nomeado, uma vez que não nos podemos aproximar dele senão em termos de significante: o cinematográfico não consiste em nenhuma lista estática de temas ou de assuntos que o cinema estaria especialmente apto a «tratar» e para os quais as outras artes teriam uma menor «vocação» (concepção propriamente metafísica e que procede por *essências*). Apenas se pode definir, ou melhor, pressentir, como uma maneira de falar de seja o que for (ou de nada), isto é, como um *efeito de significante:* um coeficiente específico de significação (e não um significado) respeitante ao funcionamento intrínseco e à própria adopção do cinema em vez de outra máquina, de outra aparelhagem. — Em termos linguísticos, diria que aquilo que exige o esclarecimento da psicanálise não é apenas cada um dos filmes (não apenas os

filmes) mas igualmente os traços pertinentes da matéria do significante no cinema e os códigos cinematográficos que esses traços autorizam: a matéria do significante e a forma do significante no sentido de Hjelmslev.

OS GRANDES REGIMES DO SIGNIFICANTE

Pode-se estudar o significante mas não forçosamente o cinema «em geral» (= enunciar proposições em que cada uma vale para todos os filmes), visto que há muitos patamares intermédios. Os agrupamentos de filmes de fraca amplitude, tal como o conjunto dos filmes de um cineasta, ou de um «género» historicamente muito circunscrito, dão lugar a pesquisas que estão próximas das análises textuais. Mas também existem categorias mais vastas, espécies de «supergéneros» que eu preferiria designar como outros tantos *grandes regimes cinematográficos:* cada um corresponde também a um grupo de filmes, mas apenas virtualmente, pois o grupo é imenso e não autoriza a numeração explícita (e também porque esses regimes se entrelaçam frequentemente, de maneira que um mesmo filme pertence simultaneamente a vários regimes). O paradoxo destes regimes, que correspondem às principais *fórmulas de cinema* conhecidas até hoje, é que muito frequentemente eles são evanescentes e incertos nas suas fronteiras, as quais se esboroam numa série indefinida de casos particulares, e, no entanto, muito claros e bem desenhados no seu centro de gravidade; é por isso que podem ser definidos em compreensão, não em extensão. Instituições mal definidas, mas instituições plenas. O espectador habituado ao cinema (o indígena) não se engana nisso, são categorias mentais que possui e sabe manejar. Pode ter visto muitos «documentários romanceados», como se diz (e a expressão já dá conta de uma mistura de géneros, logo de dois géneros em princípio distintos), mas não duvida que o documentário e o «filme de intriga» permanecem autónomos na sua definição, e que cada um deles se manifesta noutros casos em estado puro, ou pelo menos mais puro.

Não procuro enumerar aqui exaustivamente esses grandes géneros; é o seu estatuto que me interessa, não a sua lista. Há vários, e alguns ordenam-se em séries. Cada série forma um paradigma (em termos lógicos, uma soma de classes complementares) cujo conjunto recobre toda a produção cinematográfica, mas recorta-a de modo diferente das séries vizinhas. Assim, temos a série

«filme de actualidades/filme documentário/banda-anúncio/filme publicitário/'grande filme'»; ou então «filme a cores/filme a preto e branco», «filme mudo/filme sonoro». (Como se vê, algumas categorias são mais nítidas que outras nas suas fronteiras.) Outras vezes, não se chega a constituir uma série verdadeira, trata-se mais de uma certa «espécie» de filmes, socialmente sentida como um pouco à parte (precisamente como uma espécie), e que se opõe em bloco a todos os outros filmes; estes últimos tornam-se «filmes ordinários» (= não marcados sob o ângulo considerado). Há os filmes em 3D e os outros, os filmes em cinemascope e os outros, os filmes de cinerama e os outros, etc.

Entre estas várias divisões, uma das mais importantes para qualquer estudo do significante cinematográfico (instaurador dessas classificações), nomeadamente o estudo psicanalítico, é simultaneamente, como acontece muitas vezes, uma das menos claras nos seus contornos exteriores, uma das mais difíceis (das mais impossíveis) de estabelecer por via enumerativa. Trata-se daquele que coloca de um lado os filmes que eu chamo diegéticos (filmes narrativo-representativos) e do outro os filmes que não contam história, através de um esbatimento particularmente impressionante de posições específicas ou mistas [25]. A importância desta distinção, aquilo que lhe dá, apesar da sua imprecisão, essa tão forte realidade em todas as reflexões, das mais «ingénuas» às mais teóricas, reside em factores que são essencialmente históricos (= industriais, ideológicos, psicanalíticos, etc.) e não dependem do gosto que cada espectador possa ter, ou não ter, pelo filme de ficção (pelo contrário, é este gosto que depende de uma situação de facto, aliás complexa). Desde o seu nascimento no fim do século XIX, o cinema foi como que tragado pela tradição ocidental e aristotélica das artes de ficção e de representação, da *diegesis* e da *mimesis*, para a qual os espectadores estavam preparados — preparados em espírito mas também pulsionalmente — pela experiência do romance, do teatro, da pintura figurativa, e que era portanto a mais lucrativa para a indústria do cinema. Ainda hoje, a maior parte dos filmes realizados possuem, num ou noutro grau, as características da fórmula ficcional; outro texto (texto III neste livro) tentei dizer porquê e como.

Observa-se também que a divisão ficcional, no seu mecanismo formal (historicamente bastante revelador), opera ao contrário dos outros paradigmas por mim citados. Essa divisão consiste em distinguir os filmes narrativos de todo o resto, o que significa que o pólo «positivo», aquele que se chega a definir, corresponde a uma maioria de filmes e não já a uma minoria, como era o caso quando se opunham os filmes de cinerama e os filmes «normais». Agora, é o filme ideologicamente sentido como normal (o filme de ficção) que serve de referência e que abre o paradigma, e a categoria de «tudo o resto» reúne, pelo contrário, filmes menos numerosos e que a sociedade considera como um pouco estranhos (pelo menos, se se tratar de longas metragens que pretendam valer como um «grande filme»). Aqui, o jogo da *marca* baralhado: dá a impressão que o filme de não-ficção se oferece como termo marcado, uma vez que é mais raro e «especial», e contudo é o termo não marcado (coisa bastante rara), o filme de ficção, que é admitido primeiro e em relação ao qual existe um *resto*. Esta particular disposição da marca pode observar-se todas as vezes que uma sociedade opõe uma normalidade a uma marginalidade: o marginal (como bem o diz a palavra) é um «depois», um resíduo, não pode valer como termo positivo e primeiro. Mas como o positivo é também o maioritário (e a palavra «normal» contém simultaneamente estas duas ideias), o marginal, mais raro, vê-se marcado mas continua a ser um resto. Neste caso se vê uma vez mais que as configurações formais possuem um alcance inteiramente socio-ideológico (a posição objectivamente dominante do filme de ficção repercute-se nos cortes mentais habituais), e também estes últimos dão acesso a um latente, um latente que, nesta passagem, apenas designei no seu nível preconsciente; há regiões do preconsciente que são mantidas à distância da consciência de maneira bastante regular, mas sem precisar de uma cura analítica para ela aceder, ou de uma verdadeira vaga de recalcamento. Há que não se apressar a depositar no crédito do inconsciente qualquer implícito ou não-dito, mesmo que seja um tanto permanente. Todavia, poder-se-ia indagar mais perto das suas raízes inconscientes este estatuto marginal do filme de não-ficção; basta não confundir as duas etapas.

O filme de ficção é aquele em que o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios dos seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele mas que ele finge apenas «ilustrar», de no-la transmitir como que fora de tempo, como se ela tivesse existido anteriormente (= ilusão referencial): outro exemplo de um produto que é o retorno da sua produção. Este *efeito de exis-*

tência anterior — este surdo sussurro de um «outrora», de uma infância essencial — é sem dúvida um dos grandes encantos (largamente inconsciente) de qualquer ficção, nas numerosas culturas em que existe. Assim, o filme de ficção representa simultaneamente a negação do significante (uma tentativa para o fazer esquecer) e um certo regime de funcionamento desse significante, bem preciso, aquele que é precisamente requerido para o fazer esquecer (fazê-lo esquecer mais ou menos, conforme o filme se submergir mais ou menos no seu argumento). O que distingue os filmes de ficção, portanto, não é a «ausência» de um trabalho próprio do significante, mas a *sua presença segundo o modo da denegação,* e sabe-se que este tipo de presença é um dos mais fortes que existem. Convém estudar este jogo de presença-ausência, já pressentido por André Bazin sob o nome de «planificação clássica», convém explorar o significante de cinema no seu regime ficcional. Em compensação, como já disse, quanto mais um filme se reduz à diegese menos importante se torna o estudo do significante para o sistema textual. Não há contradição: a fórmula diegética do significante é um mecanismo complexo que ainda não se conhece bem mas que, qualquer que seja ao certo, concerne um elevado número de filmes e, por conseguinte, nenhum deles em particular.

Existem assim grandes categorias (filme de ficção, filme a cores, filme em cinemascópio, etc.) que se mostram muito menos como conjuntos enumeráveis de filmes (mesmo que por vezes o sejam até um certo ponto) do que como as diferentes faces do próprio cinema, ou pelo menos aqueles filmes que já nos mostrou, pois o futuro reserva-nos outros. Podemo-nos interessar por eles como tais, e trata-se ainda de estudar o significante-cinema através de um ou outro dos seus grandes modos institucionais. Numa perspectiva semiológica, a distinção metodológica mais marcante não é aquela que opõe o filme singular (= um filme e um só) ao «integral» do cinema (= todos os filmes existentes), mas sim os estudos de textos e os estudos de código. Nos dois casos, podemos ter de nos haver com grupos de filmes, redutíveis a um só nas análises textuais e alargáveis até ao conjunto do cinema nas análises códicas. A distância existente tem como incidência própria separar os grupos dominàveis em extensão daqueles cuja imprecisão ou enormidade faz que a abordagem seja impossível pela vida do texto (trata-se então do *corpus*), que não se podem apreender senão pelo estudo directo de alguns traços pertinentes do significante (à partida comuns a um número indeterminado de

filmes); estes últimos, aliás, a partir da sua definição histórica ou sociológica, são menos grupos de filmes do que aspectos do cinema. A sua análise assemelha-se àquelas que incidem sobre todo o cinema e faz parte do mesmo género de pesquisas.

Notas

1 Se esta repartição me parece deliberadamente simplificadora (embora talvez seja útil a esse mesmo título), é por diversas razões, das quais duas são mais importantes que as outras: 1) A psicanálise não introduziu apenas a ideia de processo primário, mas também a própria distinção do primário e do secundário (por conseguinte, «re-fundamentou» o secundário); 2) inversamente, alguns linguistas, como por exemplo Emile Benveniste nos seus trabalhos acerca do pronome pessoal, ultrapassam o estudo do «enunciado» puro e inserem-se, através das suas reflexões sobre a enunciação, numa via que leva até mais perto do «primário», da constituição do sujeito, etc.

2 Lacan: «(...) A ordem do símbolo não pode continuar a ser concebida como constituída pelo homem, mas sim como constituindo-o» (*Écrits,* p. 46, no «Séminaire sur *La lettre volée*»).

3 Por exemplo, a ideia levi-straussiana de que os mitos se pensam entre si.

4 Ver a ideia de Benveniste segundo a qual, num sentido, é a língua que «contém» a sociedade tanto quanto o contrário (*Semiótica,* La Haye, I, 1969, n.º 2, p. 131, em «Sémiologie de la Langue»).

5 É o que Estaline, lembramo-nos, dizia da língua. Lacan recorda-o maliciosamente (p. 496 dos *Écrits,* nota 1).

6 *Marxisme et théorie de la personnalité,* Éditions Sociales, 1969. Ver, em particular, a p. 200. Um fenómeno justa-estrutural difere de um fenómeno superstrutural em dois pontos: não é exactamente uma *consequência* da «base», pois faz parte dela e nela se acrescenta às determinações propriamente infra-estruturais; por outro lado, representa a parte do biológico no homem e, como tal, é distinto da «base social» e «por assim dizer *engrenado lateralmente* nela» (sublinhado pelo autor).

7 Entre outros, em muitos argumentos de Hollywood; cf. o estudo de Marc Vernet: «Freud: effets spéciaux — Realização: U.S.A.», in *Communications,* n.º 23, 1975, «Psychanalyse et cinéma», pp. 223-234.

8 Ao ler o manuscrito deste artigo, Raymond Bellour adverte-me que este parágrafo é contestável, pelo menos incompleto. Com efeito, a *Psicopatologia da vida quotidiana* e o *Dito de Espírito,* tal como insiste Lacan, formam, em certo sentido, a «continuação» directa da *Interpretação dos sonhos,* é como que uma demonstração única em três partes cuja coerência é muito forte e que contém já, em certa medida, o todo da descoberta freudiana. Nestas obras, mais que nas outras, trata-se directamente, com numerosos exemplos concretos e para lá das especificidades do «patológico», das próprias vias do

espírito, dos seus trajectos, dos seus «processos», dos seus modos de progressão e de ordenamento. É, no fundo, a verdadeira descoberta do inconsciente, com as suas consequências no preconsciente (= problema da «segunda censura», o qual Freud considerava idêntico à primeira do ponto de vista dinâmico; cf. p. 45).

Neta medida, a *Psicopatologia* e o *Dito de Espírito* não devem ser postos de parte; pertencem, até mesmo eminentemente, à primeira categoria, a das obras «teóricas».

Possuem, por conseguinte (e não creio que isso seja contraditório), qualquer coisa que se distingue e que os aproxima um do outro. Era o que aqui tentava definir e não mudei de opinião. Porém, só via um aspecto da questão, e razão houve em me terem lembrado o outro.

9 D. Percheron: «Rire au cinéma», pp. 190-201 in *Communications 23*, 1975, «Psychanalyse et cinéma». — J. P. Simon: *Trajets de sémiotique filmique (A la recherche des Marx Brothers)*. Ed. de l'Albatros, 1977; para a metapsicologia do filme cómico, ver em particular a parte intitulada «Le film comique entre la transgression du genre et le genre de la transgression.»

10 Quando uma ideia ou uma tendência de pesquisa andam «no ar», implicadas que são pela evolução geral do campo intelectual, as coisas nunca vão a sós. No momento em que este texto era publicado pela primeira vez (Primavera de 1975), a via «nosográfica» interessava-me como um possível. Contentava-me em marcar o seu lugar, como de antemão, no campo variado das operações de conhecimento susceptíveis de acasalar o objecto-cinema e a ferramenta freudiana. Porém, não via qualquer exemplo de tal operação já levado a bom termo, pelo menos à escala de um trabalho um pouco pormenorizado, no seu todo respeitante a um filme ou a um cineasta de alguma importância. Ora, foi no Outono de 1975 que surgiu o *Eisenstein* de Dominique Fernandez (Ed. Grasset, Paris), em que o método psicocrítico é aplicado à vida e à obra do grande cineasta soviético. Convergência impressionante.

11 Assim, no livro de Dominique Fernandez, atrás mencionado, os códigos de montagem caros a Eisenstein (= fragmentação extrema, descontinuidade, etc.) são ligados às angústias profundas do cineasta e ao desejo que sentiria de renegar simbolicamente a sua infância (cf. nomeadamente pp. 167-169).

12 «Scenário interminable», diz um dos meus estudantes (Jorge Dana), porque tudo, num filme, pode ser *diegetizado*.

13 Larousse, 1971: cf. em particular os capítulos V e VI (pp. 53-90).

14 Danielle Digne, *L'Empire et la Marque*, dissertação de terceiro ciclo, 1975.

15 Na *Traumdeutung*, 1889, na p. 425 da edição francesa (I. Meyerson e Denise Berger), *L'Interprétation des rêves*, P.U.F., 1926, edição revista de 1967; e p. 137 do «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», 1917 (na edição francesa da *Métapsychologie* Laplanche-Pontalis, Gallimard, 1968).

16 «*Langage et Cinéma*», nomeadamente p. 60:

17 Por exemplo, no capítulo I do «L'Inconscient», 1915 (na *Métapsychologie*, já citada), pp. 69, 72, 73; ou ainda em «Le Moi et le

Ça», 1923, p. 182 da edição francesa dos *Essais de Psychanalyse* (S. Jankélévitch e A. Hesnard), Petite Bibliothèque Payot, 1970. Retomo aqui esta acepção de «latente» porque me é cómoda; corresponde ao inconsciente no sentido descritivo, não tópico, não excluindo portanto o preconsciente. Mas sabe-se que noutros casos Freud reserva de preferência a esse último e apenas a ele o termo de «latente», que assim tende a entrar em oposição com «inconsciente»; por exemplo a propósito dos sonhos, Freud distingue por vezes o «conteúdo latente» do «desejo inconsciente», apesar de que, noutras passagens, o primeiro termo engloba o conjunto.

18 «L'Inconscient», pp. 76-77, 104, 106-107; *L'Interprétation des rêves*, pp. 522 e 524.

19 *Le foetus astral*, Paris, 1970, Ed. Christian Bourgois.

20 Número *Psychanalyse et Cinéma*, pp. 235-350; título do artigo: «Le blocage symbolique».

21 *Langage et Cinéma*, nomeadamente capítulo VI, 3.

22 Ver *Langage et Cinéma*, nomeadamente capítulo X, 7.

23 Ver o capítulo X de *Langage et Cinéma*, inteiramente ocupado por este problema.

24 Uma destas posições intermédias foi admiravelmente estudada em Muriel (Paris, 1975, Ed. Galilée), por Claude Baiblé, Michel Marie e Marie-Claire Ropars.

3

IDENTIFICAÇÃO, ESPELHO

«Qual é a contribuição que a psicanálise freudiana pode fornecer ao conhecimento do significante cinematográfico?»: era esta a pergunta-sonho que eu punha a mim mesmo (o imaginário científico a querer simbolizar-se), e parece-me tê-la agora mais ou menos *deslindado*. Esta palavra revela bem que a pergunta continua «oca»: não forneci uma resposta, tornei-me apenas atento àquilo que queria dizer (nunca o sabemos antes de o ter escrito), não fiz mais do que questionar a minha pergunta. Este vazio é daqueles que é preciso assumir, é constitutivo de qualquer actividade epistemológica.

Uma vez que eu quis marcar o lugar (como casas vazias, algumas das quais começam a encher-se sem esperarem por mim, o que é melhor ainda), o lugar de diferentes orientações de trabalho e nomeadamente da última, a exploração psicanalítica do significante, a qual me interessa particularmente, devo agora tentar inscrever nesta qualquer coisa; tenho de levar até mais longe, mais claramente em direcção ao inconsciente, a análise deste desejo de investigador que me faz escrever. E claro que isso significará, para começar, fazer uma nova pergunta: entre os traços específicos do significante cinematográfico que distinguem o cinema da literatura, da pintura, etc., quais são aqueles que, pela sua natureza, mais directamente apelam para esse tipo de saber que só a psicanálise nos dá?

PERCEPÇAO, IMAGINARIO

O significante de cinema é *perceptivo* (visual e auditivo); o da literatura também é, pois é preciso *ler* a cadeia escrita, mas

mobiliza um registo perceptivo mais restrito — apenas grafemas, escrita. O da pintura, da escultura, da arquitectura e da fotografia também o é, mas sempre com limites, sendo estes diferentes: ausência da percepção auditiva, ausência, no próprio visual, de certas dimensões importantes como o tempo e o movimento (evidentemente que há o tempo do olhar, mas o objecto olhado não se inscreve num segmento preciso do tempo, com as suas consecuções constrangedoras e exteriores ao espectador). O significante da música é igualmente perceptivo, mas, tal como os outros, menos «extenso» que o do cinema: neste caso é a visão que falta, e, no próprio auditivo, a palavra ouvida (salvo para o canto). Em suma, o que chama a atenção, à primeira vista, é que o cinema é *mais perceptivo,* se é que assim nos podemos exprimir, do que muitos outros meios de expressão; mobiliza a percepção segundo um maior número de eixos. (É por isso que por vezes se apresentou o cinema como uma «síntese de todas as artes». Isso não significa grande coisa, mas se nos ativermos à lista quantitativa dos registos de percepção, é verdade que o cinema «engloba» em si o significante de outras artes: pode apresentar-nos quadros, fazer-nos ouvir música, é feito de fotografias, etc.).

Todavia, esta «superioridade» por assim dizer numérica desaparece se compararmos o cinema com o teatro, com a ópera e outros espectáculos do mesmo género. Estes últimos também mobilizam a vista e o ouvido simultaneamente, a situação linguística e a audição não-linguística, o movimento, o desenrolar do tempo real. É por outro lado que diferem do cinema: não consistem em *imagens,* as percepções que propõem ao olho e à orelha inscrevem-se num espaço verdadeiro (não fotografado), o mesmo que o público ocupa durante a representação: tudo o que a assistência vê e ouve é activamente produzido, na sua presença, por seres humanos ou acessórios, também eles presentes. Não se trata aqui do problema da ficção mas sim dos caracteres definitórios do significante: a peça de teatro pode mimar uma fábula ou não, mas acontece que a sua *acção,* mimética se for preciso, é levada a cabo por pessoas reais que evoluem num espaço e num tempo reais, *na própria «cena» em que o público se encontra.* A «outra cena», que precisamente não é chamada assim, é o *écran* do cinematógrafo (à primeira vista mais próximo do fantasma): como precedentemente, aquilo que nela se desenrola pode ser mais ou menos ficcional, mas desta vez o próprio desenrolar é fictício — o actor, o *décor,* as palavras que se ouvem, tudo está ausente, tudo está *registado* (como uma impressão mnésia que tal seria imediatamente, sem

outra coisa ter sido antes), e isso ainda é verdade mesmo que o registado não seja uma «história» e não vise a ilusão propriamente ficcional. Com efeito, é o próprio significante, e todo ele, que é registado, que é ausência: pequena banda perfurada que se enrola, que contém dentro imensas paisagens, batalhas campais, a derrocada dos gelos no rio Neva, o tempo de vidas inteiras, e que, não obstante, se deixa encerrar numa caixa redonda de metal usual de modestas dimensões, prova evidente de que ela não contém «realmente» tudo isso.

No teatro, Sarah Bernhardt pode dizer-me que é Fedra ou então, se a peça fosse de outra época e recusasse o regime figutivo, dir-me-ia, como em certo teatro moderno, que é Sarah Bernhardt. Mas de qualquer maneira verei Sarah Bernhardt. No cinema também me podia pronunciar estas duas espécies de discursos, porém seria a sua sombra que os pronunciaria (ou ainda, pronunciar-nos-ia na sua ausência). Qualquer filme é um filme de ficção.

O actor não é o único em causa. Existe hoje em dia um teatro e um cinema sem actores, ou no qual deixaram, pelo menos, de assumir essa função plenária e exclusiva que os caracteriza nos espectáculos clássicos. Mas aquilo que vale para Sarah Bernhardt vale do mesmo modo para um objecto, um acessório, uma cadeira por exemplo. Na cena de teatro, essa cadeira pode, como em Tchékov, fazer de conta que é aquela em que cada noite se assenta o aristocrata rural, russo e melancólico; também pode, pelo contrário, (em Ionesco) explicar-me que é uma cadeira de teatro. Mas enfim, é uma cadeira. No cinema, ela deverá igualmente escolher entre duas atitudes (e muitas outras, intermédias ou mais espertas), mas não estará lá quando os espectadores a virem, quando tiverem de distinguir essa escolha: ela ter-lhes-á delegado o seu reflexo.

O característico do cinema não é o imaginário que pode eventualmente representar, é aquele que de entrada *é*, aquele que o constitui como significante (um e outro não deixam de estar em relação; se está tão apto a representá-lo é mesmo porque o é, e todavia continua a sê-lo quando deixa de o representar). No cinema, o desdobramento (possível) instaurado pela intenção ficcional encontra-se precedido por um primeiro desdobramento, sempre já realizado, que instaura o significante. Por definição, o imaginário combina em si uma certa presença e uma certa ausência.

No cinema, não é apenas o significado ficcional, se é que há um, que assim se torna presente segundo o modo da ausência, é, primeiro, o significante.

É por isso que o cinema, «mais perceptivo» que certas artes se estabelecermos a lista dos seus registos sensoriais, é do mesmo modo «menos perceptivo» que outras desde o momento em que se encara o estatuto dessas percepções e não já o seu número ou diversidade: é que as suas percepções, em certo sentido, são todas «falsas». Ou antes, a actividade de percepção é nele real (o cinema não é o fantasma) mas o percebido não é realmente o objecto, é a sua sombra, o seu fantasma, o seu duplo, a sua *réplica* numa nova espécie de espelho. — Dir-se-á que a literatura, afinal de contas, não é feita, ela também, senão de réplicas (as palavras escritas apresentando os objectos ausentes). Mas, pelo menos, não no-los apresenta com todo esse pormenor realmente percebido, como o *écran* (que dá mais e oculta à mesma, logo oculta mais). — A posição específica do cinema diz respeito a este duplo carácter do seu significante: riqueza perceptiva não habitual mas marcada de irrealidade a um grau não habitual de profundidade, a partir do seu próprio princípio. — O cinema, em maior escala que as outras artes, ou de maneira mais singular, embrenha-nos no imaginário: faz com que a percepção, na totalidade, venha ao de cima, mas de forma a fazê-lo cair imediatamente na sua própria ausência, que não obstante, é o único significante presente.

O SUJEITO OMNIPERCEPCIONANTE

Deste modo, o filme é como que um espelho. Porém, num ponto essencial, é diferente do espelho primordial: se bem que, tal como neste, tudo possa vir a projectar-se, uma coisa existe, e uma só, que nunca nele se reflecte — o corpo do espectador. Num determinado sítio, o espelho transforma-se bruscamente em vidro sem banho de estanho.

A criança distingue no espelho os objectos familiares da casa e também o seu objecto por excelência, a mãe, que o segura nos braços em frente ao espelho. Mas distingue sobretudo a sua própria imagem. É daí que a identificação primária (a formação do Eu) extrai alguns dos seus caracteres principais: a criança vê-se como um outrem, e ao lado de um outrem. Este outro outrem garante-lhe que o primeiro é mesmo ele: devido à sua autoridade, à sua caução, no registo do simbólico, e depois pela semelhança

da sua imagem especular com a da criança (ambos têm forma humana). Portanto, o Eu da criança forma-se por identificação com o seu semelhante, e isto simultaneamente em dois sentidos, metonímico e metafórico: o outro ser humano que está no espelho, o reflexo próprio que é o corpo e que o não é, que se lhe assemelha. A criança identifica-se consigo própria como objecto.

No cinema o objecto mantém-se: ficção ou não, há sempre qualquer coisa no *écran*. O espectador de cinema não é uma criança, e a criança que realmente estivesse no estádio do espelho (dos 6 aos 18 meses aproximadamente) seria com toda a certeza incapaz de «seguir» o mais simples dos filmes. Assim, o que *torna possível* a ausência do espectador na tela — ou melhor, o desenrolar inteligível do filme apesar desta ausência — é o facto de o espectador já ter conhecido a experiência do espelho (do verdadeiro), e, por conseguinte, ser capaz de constituir um mundo de objectos sem ele próprio ter de nele se reconhecer primeiro. A este respeito, o cinema encontra-se já do lado do simbólico (o que é normal): o espectador sabe que existem objectos, que ele próprio existe como sujeito e que se torna um objecto para outrem; ele conhece-se e conhece o seu semelhante; já não é necessário que esta semelhança lhe seja literalmente *descrita* na tela; como o era no espelho da sua infância. Tal como qualquer outra actividade largamente «secundária», o exercício do cinema pressupõe que esteja ultrapassada a indiferenciação primitiva do Eu e do Não-eu.

Mas então *com que é que* se identifica o espectador durante a projecção do filme? É que ele tem mesmo de se identificar: a identificação na sua forma primeira deixou de ser para ele uma necessidade actual, mas no cinema — sob pena de o filme se tornar incompreensível, consideravelmente mais que os filmes mais incompreensíveis — continua a depender de um jogo identificatório permanente sem o qual não haveria vida social (deste modo, a mais simples das conversas pressupõe a alternância do *eu* e do *tu*, por conseguinte a aptidão dos dois espectadores a uma identificação recíproca e giratória). Esta identificação *contínua*, cujo papel essencial, mesmo no raciocínio mais abstracto [1], foi mostrado por Lacan, e que era para Freud o «sentimento social» [2] (= sublimação de uma líbido homossexual ela própria reaccional à rivalidade agressiva dos membros de uma mesma geração após

a morte do pai), que forma é que reveste no caso particular de uma prática social entre outras, a projecção cinematográfica?

É evidente que o espectador tem a possibilidade de se identificar com a *personagem* da ficção, mas é necessário que haja um, o que faz que isto apenas seja válido para o filme narrativo-representativo, e não para a constituição psicanalítica do significante de cinema como tal. O espectador também pode identificar-se com o *actor*, em filmes mais ou menos «aficcionais» em que este último se faz passar por actor e não por personagem, mas continua por isso a oferecer-se como ser humano (como ser humano percebido), por conseguinte continua a permitir a identificação. Todavia, este factor (mesmo adicionado ao percedente e cobrindo assim um grande número de filmes) não é suficiente. Designa apenas, nalgumas das suas formas, a identificação secundária (secundária no processo cinematográfico, uma vez que à parte isso qualquer identificação além da do espelho pode ser tida como secundária).

A explicação é insuficiente e por duas razões, a primeira das quais não é senão a consequência intermitente, anedótica e superficial da segunda (mas por isso mais visível, e é por isso que a chamo primeira). O cinema afasta-se do teatro num ponto importante frequentemente salientado: apresenta-nos muitas vezes longas sequências que (literalmente) se poderiam chamar «inumanas» — é conhecido o tema do «consmomorfismo» cinematográfico desenvolvido por muitos teóricos do filme —, sequências em que aparecem apenas objectos inanimados, paisagens, etc., e que, por vezes durante minutos inteiros, não oferecem nenhuma forma humana à identificação espectatorial; deve contudo crer-se que esta permanece intacta na sua estrutura profunda, uma vez que o filme, em tais momentos, *funciona* tão bem como noutros e porque filmes inteiros (documentários geográficos, por exemplo) se desenrolam em tais condições. A segunda razão, mais radical, é que a identificação com a forma humana que surge no *écran*, no momento preciso em que se efectua, não nos diz ainda nada quanto ao *lugar do Eu espectatorial* na instauração do significante. Este Eu, acabo de o dizer, já está formado. Porém, uma vez que existe, temos razão em perguntar *onde é que ele está* durante a projecção do filme. (A identificação verdadeiramente primária, a do espelho, forma o Eu, mas todas as outras pressupõem, pelo contrário, que ele esteja formado e possa «trocar-se» pelo objecto ou pelo semelhante.) Assim, quando «reconheço» o meu semelhante no *écran*, e mais ainda se não o reconheço onde é que

estou? Onde é que se encontra esse alguém que é capaz de se reconhecer na ocasião própria?

Não basta responder que o cinema, como qualquer prática social, exige que o aparelho psíquico dos seus participantes esteja inteiramente constituído e que, portanto, a questão interessa à teoria psicanalítica geral e não propriamente à do cinema. É que o meu *Onde está ele?* não pretende ir tão longe, ou mais exactamente, tentar ir um pouco mais longe: trata-se do *lugar* que ocupa esse Eu já constituído, que ocupa durante a sessão de cinema, e não na vida social em geral.

O espectador está ausente da tela: contrariamente à criança do espelho, não pode identificar-se consigo mesmo como objecto mas apenas com objectos que existem sem ele. Neste sentido, o *écran* não é um espelho. O percebido, desta vez, está todo ele do lado do objecto e nada equivale à imagem própria, a esse misto singular de percebido e de sujeito (de outro e de mim) que foi precisamente a figura necessária para os desprender um do outro. No cinema, é sempre o outro que está no *écran:* eu estou lá para o ver. Em nada faço parte do percebido, pelo contrário, sou omnipercepcionante. Omnipercepcionante, tal como se diz omnipotente (é a famosa «ubiquidade» que o filme oferece ao seu espectador); omnipercepcionante, também, porque estou inteiramente do lado da instância percepcionante: ausente do *écran,* mas bem presente na sala, olhos e orelhas abertos sem os quais o percebido não teria ninguém para o perceber, instância *constituinte,* em suma, do significante de cinema (sou eu que faço o filme). Se os espectáculos e os sons mais extravagantes, ou a sua ligação mais improvável, mais afastada de toda a experiência real, não impede o sentido de se constituir (e para começar não *surpreende* o espectador, não o surpreende realmente, não em espírito: ele julga simplesmente o filme estranho) — , é porque sabe que está no cinema.

No cinema, o *saber do sujeito* toma uma forma muito precisa sem a qual nenhum filme seria possível. Este saber é duplo (mas é um e a mesma coisa): sei que percebo o imaginário (e é por isso que as suas extravagâncias, se necessário extremas, não me inquietam seriamente) e sei que sou eu que o percebo. Este segundo saber desdobra-se por sua vez: sei que percebo realmente, que os meus órgãos dos sentidos são fisicamente atingidos, que não estou a fantasmar, que a quarta parede da sala (o *écran*) é realmente diferente das outras três, que à sua frente há um projector (não sou

eu que projecto, portanto, ou pelo menos não sou eu sozinho) — , e sei igualmente que sou eu que percebo tudo isso, que esse material percebido-imaginário vem depor-se em mim como sobre um segundo *écran,* que é em mim que ele vem agrupar-se e organizar-se numa continuidade, o que eu próprio sou, portanto, o lugar em que esse imaginário realmente percebido acede ao simbólico instaurando-se como significante de um certo tipo de actividade social institucionalizada, dita «cinema».

O espectador, em conclusão, *identifica-se consigo mesmo,* consigo mesmo como puro acto de percepção (como despertar, como alerta): como condição de possibilidade do percebido e, portanto, como que com uma espécie de sujeito transcendental, anterior a qualquer *há.*

Estranho espelho, muito parecido com o da infância mas muito diferente. Muito parecido porque, tal como o assinala bem Jean-Louis Baudry [3], durante a sessão estamos, do mesmo modo que a criança, em estado de submotricidade de sobrepercepção; porque, ainda como a criança, somos presa do imaginário, do duplo, e somo-lo, paradoxalmente, através de uma percepção real. Muito diferente, porque esse espelho nos reenvia tudo salvo nós mesmos, porque estamos muito simplesmente fora dele, enquanto que a criança está simultaneamente nele e à frente dele. Como *dispositivo* (e num sentido muito topográfico desta palavra), o cinema está mais embrenhado na vertente do simbólico, e também da secundaridade, do que o está o espelho da criança. Não é surpreendente, visto que vem muito tempo depois deste, mas o que me interessa mais é que ele se inscreva na sua esteira segundo uma incidência simultaneamente tão directa e desfasada, sem equivalente exacto em outros aparelhos de significação.

A IDENTIFICAÇÃO COM A CÂMARA

A análise precedente junta-se por vezes com outras que já foram propostas e que não vou repetir: aquelas que, a propósito da pintura do Quatracento, ou até do cinema, insistem no papel da perspectiva monocular (logo, da *câmara*), e do seu «ponto de fuga» que inscreve no vácuo a colocação do sujeito-espectador, numa posição omnipotente que é a do próprio Deus, ou, mais largamente, a de algum significado último. E é verdade que ao identificar-se consigo mesmo como olhar, o espectador não pode fazer outra coisa senão identificar-se também com a câmara, que

antes dele olhou aquilo que ele agora olha, e cujo *lugar* (= enquadramento) determina o ponto de fuga. Durante a sessão de projecção esta câmara está ausente mas tem um representante que consiste num outro aparelho que se chama precisamente «projector». Aparelho que o espectador tem por detrás de si, *atrás da sua cabeça* [4], isto é, no lugar exacto em que se encontra, fantasmaticamente, o «foco» de qualquer visão. Mesmo fora das salas ditas escuras, a todos nós já aconteceu sentir o próprio olhar como uma espécie de farol girando sobre o eixo do pescoço (semelhante a uma panorâmica) e deslocando-se quando nos deslocamos (agora é um *travelling*): como um feixe de luz (sem as minúsculas poeiras que, no cinema, o percorrem e o estriam) cujo poder substitutivo vem tirar do nada as sucessivas e variáveis fatias de escuridão em que se vai poisando. (E, em certa medida, é bem isso a percepção e a consciência, como dizia Freud [5]; uma *luz,* no duplo sentido de iluminação e de abertura, como no dispositivo do cinema que comporta ambos, uma luz limitada e móbil que não atinge mais do que uma pequena parte do real mas que, em compensação, possui o dom de o iluminar). Sem esta identificação com a câmara não se podiam compreender certos factos que, não obstante, são constantes: por exemplo, como é possível que o espectador não se surpreenda quando a imagem «roda» (= panorâmica) sabendo contudo que não rodou a cabeça? É que ele não precisou de a rodar realmente, rodou-a na sua qualidade de omnividente, de identificado com o movimento da câmara, como sujeito transcendental e não como sujeito empírico.

Toda a visão consiste num duplo movimento: projectivo (é o farol que «varre»); e introjectivo: é a consciência como superfície sensível de registo (como *écran*). Tenho simultaneamente a impressão de «deitar», como se diz, o meu olhar sobre as coisas, e de que estas últimas, assim iluminadas, vêm depositar-se em mim (declamamos então que são elas que se «projectam»: na minha retina, por exemplo). É preciso lançar no mundo uma espécie de torrente, que se chama olhar e explica todos os mitos de magnetismo, para que os objectos possam subir essa torrente em sentido inverso (servindo-se todavia dela a fim de encontrar o caminho) e chegar finalmente à nossa percepção, que é agora cera mole, não fonte emissora.

A tecnologia da filmagem conforma-se cuidadosamente com este fantasma que acompanha a percepção, aliás bem banal. A câmara é «assestada» sobre o objecto como uma arma de fogo (= projecção) e o objecto vem marcar a sua impressão, o seu

rasto, na superfície receptiva da película (= introjecção). O próprio espectador não escapa a esta tenaz, pois ele faz parte da aparelhagem, e também porque a tenaz, no plano do imaginário (Mélanie Klein), marca a nossa relação com o mundo no seu conjunto e se enraíza nas figuras primeiras da oralidade. Durante a sessão o espectador é o farol de que falei, reduplica o projector que por sua vez reduplica a câmara, e é também a superfície sensível, reduplica o *écran* que por sua vez reduplica a película. Há dois feixes na sala: o que chega ao *écran* partindo da cabina de projecção e, simultaneamente, da visão espectatorial no sentido de visão projectiva, e aquele que, pelo contrário, parte do *écran* para vir «depositar-se» na percepção espectatorial no sentido de percepção introjectiva (na retina, segundo *écran*). Quando digo que *«vejo»* o filme, isso significa para mim uma singular mistura de duas correntes contrárias: o filme é aquilo que recebo e é também aquilo que ponho em movimento, uma vez que não preexiste à minha entrada na sala e que me basta fechar os olhos para o suprimir. Ao pô-lo em movimento, eu sou o aparelho de projecção; ao recebê-lo, sou o *écran.* Nestas duas figuras, simultaneamente, eu sou a câmara, lançada como um dardo e, não obstante, registadora.

Assim, a constituição do significante no cinema baseia-se numa série de efeitos-de-espelhos organizados em cadeia, e não numa reduplicação única. Nesse aspecto, o cinema como tópico assemelha-se a esse outro «espaço» que é a utensilhagem técnica (câmara, projector, película, *écran,* etc.), condição objectiva da instituição. Os aparelhos, como se sabe, comportam também eles uma série de espelhos, de lentes, de «luzes» e de obturadores, de vidros foscos através dos quais se encaminha o feixe iluminante, trata-se: doutra reduplicação, desta vez global, em que a *utensilhagem* se transforma na metáfora (ao mesmo tempo que na fonte real) do processo mental instituído. Mais adiante veremos que ela é igualmente o seu feitiço.

No cinema como noutro lugar, o simbólico não chega a constituir-se senão através e por cima dos jogos do imaginário: projecção-introjecção, presença-ausência, fantasmas acompanhadores da percepção, etc. Mesmo depois de adquirido, o Eu ainda assenta por debaixo, nas figuras fabulosas graças às quais foi adquirido, e que duravelmente o marcaram com o selo da ilusão. O processo secundário não faz mais do que «cobrir» (e nem sempre herme-

ticamente) o processo primário, o qual permanece constantemente presente e condiciona a própria possibilidade daquilo que o cobre.

Cadeia de numerosos espelhos, o cinema é um mecanismo simultaneamente frágil e robusto: como o corpo humano, como um utensílio de precisão ou como uma instituição social. É que ele é efectivamente tudo isso ao mesmo tempo.

E eu, neste momento, o que é que estou a fazer senão a juntar a todas essas reduplicações aquela por meio da qual a teoria tenta instalar-se? Não estou eu a ver-me a ver o filme? Esta *paixão de ver* (e também de ouvir) que fundamenta todo o edifício não a viro eu igualmente sobre (contra) o edifício? o *voyeur* que eu era perante o *écran*, não será que ainda o sou no momento em que é ele que é visto, postulando assim um segundo *voyeur*, aquele que escreve presentemente, ainda eu?

ACERCA DA TEORIA IDEALISTA DO CINEMA

O lugar do Eu na instituição do significante, como sujeito transcendental mas radicalmente iludido, uma vez que é a instituição (e até a utensilhagem que lhe dá esse lugar, oferece-nos sem dúvida uma possibilidade apreciável para melhor compreender e julgar o alcance epistemológico exacto da teoria idealista do cinema, a qual culmina nos notáveis trabalhos de André Bazin. Antes de qualquer reflexão frontal sobre a sua validade, ao ler simplesmente os escritos desse género, ficamos impressionados com a precisão extrema e a inteligência aguda e directamente sensível que neles se manifestam frequentemente, ao mesmo tempo sentimos a impressão difusa de um alçapão permanente (que simultaneamente nada muda e tudo muda), pressente-se a existência, algures, de qualquer coisa como um ponto de fraqueza através do qual o conjunto se pode desequilibrar.

Não é decerto um acaso o facto de a figura maior do idealismo na teoria cinematográfica ter sido a fenomenologia, da qual se reclamavam explicitamente Bazin e outros autores da mesma época. Dela derivam mais implicitamente (mas de maneira mais generalizada) todas as concepções do cinema como revelação mística, como «verdade» ou «realidade» manifestando-se legitimamente, como aparição do sendo, como epifania. Como se sabe, o cinema tem o dom de desencadear transes proféticos nalguns dos seus amantes. Todavia, estas concepções cosmofânicas (que nem sempre se exprimem de forma exagerada) dão bastante bem conta

do «sentimento» experimentado pelo *Eu iludido* do espectador, oferecem-nos frequentemente excelentes descrições desse sentimento, e nisso elas têm qualquer coisa de científico e fizeram avançar o nosso conhecimento do cinema. Mas é a *ilusão do Eu* que é o seu ponto fraco. Estas teorias conservam um grande interesse mas há que as pôr, por assim dizer, no outro sentido, como a imagem óptica do filme.

Com efeito, é efectivamente verdade que o aparelho tópico do cinema se assemelha ao aparelho conceptual da fenomenologia, de modo que este pode servir para esclarecer aquele. (Em qualquer domínio, aliás, se tem de começar por uma fenomenologia do objecto que se quer compreender, pela descrição «receptiva» das suas aparências, só depois é que pode começar a *crítica*; os psicanalistas, é necessário lembrá-lo, têm a sua própria «fenomenologia».) — O *«há»* da fenomenologia propriamente dita (filosófica), como revelação ôntica que remete a um sujeito-percepcionante (= «cogito perceptivo»), a um sujeito para o qual apenas pode haver qualquer coisa, mantém afinidades estreitas e precisas com a instauração do significante de cinema no Eu, tal como eu a tentei abordar, com o espectador refugiado em si mesmo como pura instância de percepção, estando todo o percebido «do outro lado». Nesta medida, o cinema é efectivamente uma «arte fenomenológica», como frequentemente se disse e como dizia o próprio Merleau-Ponty [6]. Mas só o pode ser porque as suas determinações objectivas nisso o tornam. A posição do Eu no cinema não reside numa semelhança miraculosa entre o cinema e as características naturais de toda a percepção; pelo contrário, está prevista e marcada de antemão pela instituição (utensilhagem, disposição da sala, dispositivo mental que interioriza tudo isso), e também por características mais gerais do aparelho psíquico (tais como a projecção, a estrutura de espelho, etc.). Estas últimas dependem menos estreitamente duma época da história social e de uma tecnologia mas não é por isso que exprimem a soberania de uma «vocação humana»; pelo contrário, são elas próprias enformadas por certas particularidades do homem como animal (como o único animal que não é um animal): a *Hilflosigkeit* primitiva, a dependência em relação aos cuidados de infância (fonte durável do imaginário, das relações de objecto, das grandes figuras orais da alimentação), a prematuração motriz da criança, que a condena a reconhecer-se primeiro por meio da vista (logo no exterior de si mesma) a fim de antecipar uma unidade muscular que ainda não possui.

Em conclusão, a fenomenologia pode contribuir para o conhecimento do cinema (e ela fê-lo) na medida em que considera que se assemelha a ele, mas o cinema e a fenomenologia, na sua comum ilusão de *domínio perceptivo*, é que devem ser explicados pelas condições reais da sociedade e do homem.

ACERCA DE ALGUNS SUBCÓDIGOS DE IDENTIFICAÇÃO

Os jogos da identificação definem a situação cinematográfica na sua generalidade, isto é, *o* código. Mas também admitem configurações mais particulares e menos permanentes, que são como que as suas «variantes»; intervêm em certas figuras codificadas que ocupam segmentos precisos de filmes preciosos.

O que eu até agora disse da identificação equivale a constatar que o espectador está ausente do *écran como percebido*, mas também (as duas coisas andam inevitavelmente juntas) que ele lá está presente, e mesmo «omnipresente», *como percepcionante*. Em cada instante eu estou no filme através da carícia do meu olhar. Muitas vezes esta presença mantém-se difusa, geograficamente indiferenciada, igualmente distribuída sobre toda a superfície do *écran* ou, mais exactamente, *flutuante*, como a escuta do psicanalista, pronta a agarrar-se preferencialmente a este ou àquele motivo do filme, segundo a força destes últimos e segundo o meu fantasma próprio de espectador, sem que o código cinematográfico intervenha a fim de regular esta ancoragem e impô-la a toda a assistência. Porém, noutros casos, alguns artigos dos códigos ou subcódigos cinematográficos (que aqui não vou tentar recensear completamente) encarregam-se de indicar ao espectador segundo que vector a identificação permanente com o seu próprio olhar se deve temporariamente prolongar no interior do filme (do percebido). Encontramos aqui, pelo menos nalguns dos seus aspectos diferentes, problemas clássicos da teoria cinematográfica: as imagens subjectivas, o fora-de-campo, os olhares (os olhares e não o olhar, mas aqueles articulam-se neste).

Existem várias espécies de imagens subjectivas; noutro local, e no seguimento de Jean Mitry, tentei distingui-las umas das outras[7]. De momento, vou-me demorar numa delas, aquela que, segundo a fórmula admitida, «exprime o ponto de vista do cineasta» (e não o ponto de vista de uma personagem, outro subcaso tradicional de imagem subjectiva): enquadramentos insólitos, ângulos pouco frequentes, etc., como por exemplo num dos *sketches* que compõem o filme *Carnet de Bal* * de Julien Duvivier, (o *sketch* com Pierre Blanchar, rodado continuamente com enquadramentos inclinados). Nas definições correntes, uma coisa me impressiona: não vejo como é que esses ângulos pouco frequentes exprimem mais o ponto de vista do cineasta do que os ângulos mais habituais, mais próximos da horizontal. Todavia, compreende-se a definição até na sua inexactidão: o ângulo pouco frequente, precisamente por sê-lo, faz que sintamos melhor aquilo que, na sua ausência, tínhamos simplesmente esquecido um pouco — a nossa identificação com a câmara (com o «ponto de vista do autor»). Os enquadramentos habituais acabam por ser sentidos como não-enquadramentos: junto-me ao olhar do cineasta (sem disso nenhum cinema seria possível) mas o meu consciente não o sabe lá muito bem. O ângulo pouco frequente desperta-me e ensina-me (como a cura) aquilo que eu já sabia, e aliás, obriga o meu olhar a acabar por momentos com a divagação livre pelo *écran* e a atravessá-lo segundo linhas de força mais precisas que me são impostas. Deste modo, é a *colocação* da minha própria presença-ausência no filme que, por instantes, se me torna directamente sensível, apenas pelo facto de ter mudado.

E agora os olhares. Num filme de ficção, as personagens olham umas para as outras. Acontece (trata-se então de um outro «furo» na cadeia das identificações) que uma personagem olhe para outra que está momentaneamente fora-de-campo, ou então que seja olhada por ela. Se transpusemos um furo é porque qualquer fora-de-campo *nos aproxima do espectador*, uma vez que o característico deste último é de estar fora-de-campo (a personagem fora-de-campo tem portanto um ponto comum com ele: olha para o *écran*). Nalguns casos, o olhar da personagem fora-de-campo está «reforçado» pelo recurso à imagem subjectiva numa outra das suas variantes, geralmente baptizada «ponto de vista da personagem»: o enquadramento da cena corresponde exactamente ao ângulo sob o qual a personagem fora-de-campo olha para o campo. (Aliás, as duas figuras são dissociáveis: muitas vezes, sabemos que a cena é olhada por um outro que não nós, por uma personagem,

* 1937. Título português: *Carnet de Baile*. (N. do T.)

mas é a lógica da intriga, um elemento do diálogo ou uma imagem anterior que no-lo diz, e não a posição da camara, a qual pode estar muito afastada da suposta colocação daquele que olha desde fora-de-campo.)

Em todas as sequências deste género, a identificação instituidora do significante encontra-se *revezada duas vezes*, duplamente desdobrada num percurso que a leva até ao cerne do filme segundo um traçado que deixou de ser flutuante, que segue a rampa dos olhares, e que é por conseguinte regulado pelo próprio filme: antes de ir manifestar-se sobre toda a superfície do *écran* em linhas diversas e secantes (= olhares das personagens no campo = segundo desdobramento), o olhar do espectador (= identificação fundamental) tem de «passar» primeiro — tal como se diz de um itinerário ou de um *estreito* — pelo olhar da personagem fora-de-campo (= primeiro desdobramento), personagem que é também espectador e, por consequência, primeiro delegado do verdadeiro espectador, mas que não se confunde com ele visto que é interior, senão ao campo pelo menos à ficção. Esta personagem, invisível e que se considera que está a ver (tal como o espectador), vai ser apanhada obliquamente pelo olhar do espectador e desempenhará o papel de intermediário forçado. Ao expor-se à vereda espectatorial, inflecte o percurso que segue a linha das identificações sucessivas, e é apenas nesse sentido que ela própria é vista: como vemos através dela, vemo-nos a não vê-la.

Os exemplos deste tipo são muito mais numerosos e cada um deles bem mais complexo do que aqui disse. Neste ponto, a análise textual, a partir de sequências fílmicas precisas, é um instrumento de conhecimento insubstituível. No fundo, apenas queria mostrar que não há solução de continuidade entre o jogo da criança no espelho e, na outra ponta, certas figuras localizadas dos códigos cinematográficos. O espelho é o lugar da identificação primária. A identificação com o próprio olhar é secundária em relação ao espelho, isto é, para uma teoria geral das actividades adultas, mas é instituidora do cinema e por isso primária quando se fala dele: é propriamente a *identificação cinematográfica primária.* («Identificação primária» não seria exacto do ponto de vista psicanalítico; «identificação secundária», a este respeito mais exacto, tornar-se-ia ambíguo para uma psicanálise cinematográfica.) Quanto às identificações com as personagens, elas próprias com os seus diferentes níveis (personagem fora-de-campo, etc.), são as identificações cinematográficas secundárias, terciárias, etc.; se

pegarmos nelas em bloco a fim de as opor simplesmente à identificação do espectador com o seu olhar, o seu conjunto constitui, no singular, a identificação cinematográfica secundária [8].

«VER UM FILME»

Freud observava, a propósito do acto sexual [9], que as práticas mais correntes repousam num grande número de funções psíquicas distintas mas que trabalham em cadeia, devendo todas elas estar intactas de modo a que seja possível uma execução considerada como normal. (É a nevrose ou a psicose que, dissociando-as e pondo fora de jogo algumas delas, facilita uma espécie de comutação graças à qual o analista pode retroactivamente enumerá-las). O acto de *ver um filme,* aparentemente muito simples, não é excepção a esta regra. Desde que começamos a analisá-lo, mostra-nos uma complexa imbricação, muitas vezes «enredada» sobre si mesma, das funções do imaginário, do real e do simbólico, a qual, numa ou noutra forma, é igualmente necessária em todas as facetas da vida social; a sua manifestação cinematográfica é, no entanto, particularmente impressionante de observar visto que joga numa pequena superfície. (Nesta medida, a teoria do cinema pode um dia fornecer alguma coisa à psicanálise, mesmo que esta «compensação», devido à força das coisas, seja por agora muito limitada uma vez que as duas disciplinas não estão desenvolvidas de igual modo.)

Para compreender o filme de ficção, eu tenho de simultaneamente «julgar ser» a personagem (= processo imaginário) a fim de que esta beneficie, por projecção analógica, de todos os esquemas de inteligibilidade que trago dentro de mim, e não julgar ser ela (= regresso ao real) de modo a que a ficção se possa estabelecer como tal (= como simbólica): é o *parece-real.* De igual maneira, para compreender o filme (simplesmente), tenho de perceber o objecto fotografado como ausente, a sua fotografia como presente e a presença desta ausência como significante. O imaginário do cinema pressupõe o simbólico visto que o espectador deve ter conhecido primeiro o espelho primordial. Porém, como este instituía o Eu muito amplamente no imaginário, o espelho segundo do *écran,* aparelho simbólico, assenta por sua vez no reflexo e na carência. Todavia, não é o fantasma, lugar «puramente» simbólico-imaginário, visto que a ausência do objecto, e os códigos desta ausência, são nele efectivamente produzidos pela *physis* de uma

utensilhagem: o cinema é um corpo (um *corpus,* para o semiólogo), um feitiço de que se pode gostar.

Notas

1 «Le temps logique et l'assertion de certitude anticipée», pp. 197-213 dos *Écrits.*

2 «Le Moi et le Ça», pp. 207 e 214-215 (= sentimento social de sexualizado»); ver também (a propósito da paranóia) «Pour introduire le narcisisme», 1914 (em francês na *Vie Sexuelle,* Jean Laplanche et Denise Berger, P.U.F., 1969), pp. 99-100 e 105.

3 Ver nota 6 da p. 22.

4 Ver André Green, «L'Ecran bi-face, un oeil derrière la tête» (pp. 15-22 in *Psychanalyse et Cinéma,* Paris, Janvier, 1970, n.º 1 de uma revista que não teve continuação). Como se pode ver na passagem que se segue a minha análise acompanha nalguns passos a de André Green.

5 «Le Moi et le Ça», pp. 189-190: *L'Interprétation des Rêves,* p. 522 (= a consciência como órgão dos sentidos) e p. 488 (= a consciência como superfície de registo duplo, interno e externo); «L'Inconscient», pp. 73-74 (os processos psíquicos são em si mesmos inconscientes, a consciência é uma função que *percebe* uma fraca parte deles), etc.

6 «Le cinéma et la nouvelle psychologie», conferência no Instituto dos Altos Estudos Cinematográficos (13 de Março de 1945), publicada em *Sens et Non-sens.*

7 Capítulo II de «Problèmes actuels de théorie du cinéma» (1967), artigo publicado no t. II dos meus *Essais sur la signification au cinéma,** Klincksieck, 1973, 2.ª ed., 1976.

* (*As várias espécies de imagens subjectivas* que Christian Metz distingue na obra acima citada (pp. 43-48 da 1.ª edição 1972), no texto em que analisa o t. II de *Esthétique et Psychologie du Cinéma* de Jean Mitry (1965, Editions Universitaires, Paris) são as seguintes: 1) A imagem que objectiva o subjectivo — imagem mental; 2) A imagem que subjectiva o objectivo — imagens semiobjectivas, associadas; 3) A imagem que subjectiva o objectivo — imagens propriamente subjectivas, analíticas; 4) O imaginário propriamente dito, objectivado em bloco — o conteúdo é que é irreal; 5) Recordações — *flash-back.* Escreve C. Metz, recapitulando o que escreveu sobre as imagens subjectivas: «...Jean Mitry propõe, em suma, uma classificação coerente das diversas imagens ditas subjectivas em cinco grandes categorias: a imagem puramente mental (mais ou menos impraticável no cinema); a imagem subjectiva verdadeira, ou analítica é = o que (olhado sem aquele que olha), praticável em pequenas doses; a imagem semi-subjectiva, ou associada (= aquele que olha + o que é olhado, sendo este último olhado, ele próprio, do ponto de vista daquele que olha), a qual constitui a fórmula mais generalizável; a sequência inteira dada como imaginária, a qual não levanta dificuldades particulares; finalmente, a imagem-recordação, a qual, em princípio, não é mais do que uma variedade da imagem

mental mas que se for apresentada na forma de *flash-back* comentado autoriza um tratamento fílmico específico muito mais acertado que para as outras imagens mentais». (*N. do T.*).

8 Acerca destes problemas, ver Michel Colin, *Le film: transformation du texte du roman* (tese de terceiro ciclo, 1974) a publicar brevemente.

9 *Inhibition, symptôme et angoisse,* 1926, pp. 2-3 na edição francesa (Michel Tort), P.U.F. 1951 (4.ª edição, 1973).

* As imagens subjetivas: cf. texto Jean Mitry.

4

A PAIXÃO DE PERCEBER

O exercício do cinema não é possível senão através das paixões perceptivas: desejo de ver (= pulsão escópica, escoptofilia, voyeurismo), que era o único em jogo na arte do mudo, e desejo de ouvir, que se juntou àquele com o advento do sonoro (é a «pulsão invocante», uma das quatro principais pulsões sexuais para Lacan [1]; sabe-se que Freud a isolou com menos clareza e quase que nem a trata como tal).

Estas duas pulsões sexuais distinguem-se das outras por assentarem mais na carência (ou pelo menos de maneira mais precisa, mais singular), que as marca logo de entrada, mais ainda que as outras, do lado do imaginário.

Todavia, num ou noutro grau, esta característica é própria de todas as pulsões sexuais na medida em que diferem dos instintos ou das necessidades puramente orgânicas (Lacan), ou, para Freud, das pulsões de autoconservação («pulsões do Eu» que o autor tendeu depois a anexar ao narcisismo, sem contudo a isso se resolver por completo). A pulsão sexual não estabelece com o seu «objecto» uma relação tão estável e forte como o faz, por exemplo, a fome ou a sede. A fome não se pode satisfazer senão pela comida, mas a comida satisfá-la de certeza; deste modo, os instintos são simultaneamente mais e menos difíceis de contentar que as pulsões; os instintos dependem de um objecto bem real que não admite substituição, mas dependem apenas dele. A pulsão, pelo contrário, e até um certo ponto, pode satisfazer-se fora do seu objecto (é a sublimação, ou, de uma outra maneira, a masturbação), e, à primeira vista, é capaz de passar sem ele sem pôr o organismo em perigo imediato (daí vem o recalcamento). As necessidades de autoconservação não podem nem recalcar-se nem sublimar-se; as pulsões sexuais são mais escorregadias e acomodatícias, como Freud dizia com insistência [2] (mais radicalmente perversas, dirá Lacan) [3]. Inversamente, as pulsões sexuais permanecem sempre mais ou menos insatisfeitas, mesmo após ter atingido o seu objectivo; o desejo renasce bem depressa após a curta vertigem da sua aparente extinção, alimenta-se em larga medida de si mesmo como desejo, tem os seus ritmos próprios, muitas vezes bastante independentes dos do prazer obtido (prazer a que parecia especificamente aspirar); a carência é aquilo que ele quer preencher, e é simultaneamente aquilo que procura manter sempre em aberto de forma a sobreviver como desejo. No fundo, não tem objecto, em todo o caso objecto real; através dos objectos reais, que são todos eles substitutos (tanto mais numerosos e intermutáveis), o desejo persegue um objecto imaginário («objecto perdido») que é o seu mais verdadeiro objecto, um objecto que sempre foi perdido e sempre foi desejado como tal.

Então em que é que se pode dizer que as pulsões visual e auditiva mantêm uma relação mais forte, ou mais particular, com a ausência do seu objecto, com a procura infinita do imaginário? É que a «pulsão percepcionante» — se agrupar com este nome a pulsão escópica e a pulsão invocante —, contrariamente a outras pulsões sexuais, *figura concretamente a ausência do seu objecto* por meio da distância a que o mantém e que faz parte da sua própria definição: distância do olhar e distância da escuta. A psicofisiologia distingue classicamente os «sentidos de distância» (a vista e o ouvido) dos outros sentidos que se processam todos gradualmente e que a chama «sentidos do contacto» (Pradines): tacto, gosto, olfacto, sentido cinestésico, etc. Freud nota que o voyeurismo, nisso se assemelhando com o sadismo, mantém sempre uma separação entre o *objecto* (aqui, o objecto olhado) e a *fonte* pulsional, isto é, o órgão gerador (o olho); o *voyeur* não olha o seu olho [4]. Pelo contrário, com a oralidade ou a analidade o exercício da pulsão vai instaurar, até certo ponto, uma confusão parcial, uma cobertura (= contacto, abolição tendencial da distância) entre a fonte e o objectivo, visto que o objectivo é o de obter um prazer ao nível do órgão-fonte (= «prazer do órgão [5]»); é o que se passa com o chamado «prazer da boca [6]».

Não é por acaso que as principais artes socialmente aceites se baseiam nos sentidos de distância, e que aquelas que assentam nos sentidos do contacto são frequentemente consideradas como «menores» (= arte culinária, arte dos perfumes, etc.). Também

não é por acaso que os imaginários visuais ou auditivos desempenharam na história das sociedades um papel muito mais importante que os imaginários tácteis ou olfactivos.

O *voyeur* preocupa-se em manter uma abertura, um espaço vazio, entre o objecto e o olho, o objecto e o corpo: o seu olhar retém o objecto à distância ideal, como esses espectadores de cinema que tomam cuidado em não ficar nem muito perto nem muito longe da tela. O *voyeur* encena no espaço a fenda que para sempre o separa do objecto; encena a sua própria insatisfação (que é precisamente aquilo de que ele necessita como *voyeur*), e, por conseguinte, encena também a sua «satisfação» na medida em que ela é de tipo propriamente voyeurista. Preencher essa distância é correr o risco de satisfazer o sujeito, de o levar a consumir o objecto (o objecto que se tornou demasiado próximo e que por isso ele deixou de ver), de o levar ao orgasmo e ao prazer do próprio corpo, o que implica o exercício de outras pulsões que mobilizam os sentidos do contacto e põe termo ao dispositivo escópico. A *retenção* faz inteiramente parte do prazer perceptivo, que nisso se tinge muitas vezes de analidade. O orgasmo é o objecto reencontrado, no estado de ilusão do momento; é, fantasmaticamente, a supressão da distância entre o objecto e o sujeito (daí os mitos amorosos de «fusão»). A pulsão olhante, salvo quando é excepcionalmente desenvolvida, está em relação menos directa com o orgasmo do que o estão outras pulsões parciais; favorece-o por meio do jogo da excitação mas, geralmente não é suficiente para o produzir apenas por meio das suas figuras, que pertencem, por consequência aos «preparativos». Não encontramos nela essa ilusão, mesmo que breve, de uma carência satisfeita, de um não-imaginário e de uma relação completa com o objecto, as quais se estabelecem de preferência noutras pulsões. Se é verdade que todo o desejo se baseia na procura infinita do seu objecto ausente, o desejo voyeurista, com o sadismo nalgumas das suas formas, é o único que, através do princípio de distância, procede a uma *evocação* simbólica e espacial dessa dilaceração fundamental.

Poder-se-ia dizer o mesmo, com os arranjos necessários evidentemente, da pulsão invocante (auditiva), até agora estudada com menos atenção pela psicanálise, à excepção de autores como Lacan ou Guy Rosolato. Lembrarei apenas que, de todas as alucinações — e o que é que manifesta melhor a dissociação do desejo e do objecto real senão a alucinação? —, as principais, em grande quantidade, são as visuais e auditivas, as dos sentidos de distância. (Isto é igualmente válido para o sonho, outra forma de alucinação.)

O REGIME ESCOPICO DO CINEMA

Todavia, e por mais importante que me pareça, este conjunto de traços não define ainda o significante próprio do cinema mas sim o de todos os meios de expressão baseados na vista e no ouvido e, por conseguinte, entre outras «linguagens», o de praticamente todas as artes (pintura, escultura, arquitectura, música, ópera, teatro, etc.). O que distingue o cinema é uma reduplicação a mais, uma aparafusadela suplementar e específica na ferragem do desejo sobre a carência. Primeiro porque os espectáculos e os sons que o cinema nos «oferece» (nos oferece à distância, portanto também nos oculta) são particularmente ricos e variados: simples diferença de grau, mas que já conta — é uma maior quantidade de «coisas» que o *écran* apresenta à nossa dominação e ausenta da nossa apreensão. (O mecanismo da pulsão percepcionante é por enquanto idêntico, mas o seu objecto é mais valorizado: entre outras razões, é por isso que o cinema está muito apto a tratar as «cenas eróticas», que se baseiam no voyeurismo directo, não sublimado.) Em segundo lugar (e isto é mais decisivo) a afinidade específica do significante cinematográfico e do imaginário ainda se mantém quando comparamos o filme com artes, como o teatro, em que o dado audiovisual é tão rico como no *écran* no que respeita ao número de eixos perceptivos que solicita. Com efeito, o teatro «dá» realmente este dado, ou pelo menos um pouco mais realmente: está fisicamente presente, no mesmo espaço que o espectador. O cinema não o dá senão em efígie, logo à primeira vista no inacessível, num *algures* primordial, num infinitamente desejável (= um nunca possessível), numa outra cena que é a da ausência e que contudo figura o ausente com todos os seus pormenores, tornando-o assim muito presente, mas por outro itinerário. Não só estou à distância do objecto, como no teatro, mas o que fica nessa distância já não é, doravante, o próprio objecto, é um delegado que me enviou ao retirar-se. É uma dupla retirada.

O que define o *regime escópico* propriamente cinematográfico não é tanto a distância mantida, a própria «protecção» (primeira figura da carência, comum a todo o voyeurismo) mas a ausência do objecto visto. Nisto o cinema difere profundamente

do teatro, como também dos exercícios voyeuristas mais íntimos, de finalidade especificamente erótica (além disso, há géneros intermediários: certas cenas de *cabaret*, o *strip-tease*, etc.). Esses exercícios são outros tantos casos em que o voyeurismo está ligado ao exibicionismo, em que as duas faces, activa e passiva, da pulsão parcial não estão demasiado dissociadas, em que o objecto visto está presente, logo é considerado cúmplice. São casos em que a actividade perversa — se necessário por intermédio de uma certa dose de má-fé ou de feliz ilusão, aliás variável segundo os casos e por vezes reductível a bem pouco, como nos verdadeiros casais perversos — se vê reabilitada e reconciliada consigo mesma devido a que dois actantes se encarregam, dela, em certa medida de forma indivisa, e assumem os seus pólos constitutivos (na falta das acções, os fantasmas tornam-se intercambiáveis e são partilhados por meio do jogo da identificação cruzada). No teatro, tal como no voyeurismo doméstico, o actante passivo (o visto), simplesmente por estar presente com o corpo, por não se ir embora, é considerado consentidor, deliberadamente cooperativo. Pode acontecer que o seja efectivamente, como o são em clínica os exibicionistas, ou como o é, no estado sublimado, esse exibicionismo triunfal, frequentemente assinalado, que marca o jogo teatral e que já Bazin opunha à representação cinematográfica. Também pode acontecer que o objecto visto não tenha aceitado essa condição (tornando-se desse modo um «objecto» no sentido corrente da palavra, e não apenas no sentido freudiano) senão debaixo da pressão mais ou menos forte de coacções externas, por exemplo económicas para algumas miseráveis bailarinas de *strip-tease*. (No entanto, foi necessário que num momento dado elas consentissem; é raro que o grau real de aceitação seja nulo, ou então trata-se de uma partida como quando uma milícia fascista manda despir os seus prisioneiros: as características próprias do dispositivo escópico são então falseadas pela intervenção demasiado forte doutro elemento, o sadismo.) O voyeurismo que não é demasiado sádico (não existe nenhum que não o seja completamente) apoia-se numa espécie de *ficção*, mais ou menos justificada na ordem do real, por vezes institucionalizada como no teatro ou no *strip-tease*, uma ficção que estipula que o objecto está «de acordo», que por conseguinte é exibicionista. Ou, mais exactamente, aquilo que é necessário para o estabelecimento da potência e do desejo, é tido na conta de suficientemente garantido pela presença física do objecto: «Se lá está, é porque quer», tal é, hipócrita ou não, iludido ou não, o reduto de que o voyeurismo necessita durante tanto tempo quanto

as infiltrações sádicas não bastarem para lhe tornar necessários a recusa e a coacção do objecto. Desse modo, apesar da distância instaurada pelo olhar — que transforma o objecto num *quadro* («um quadro vivo [7]») e assim o empurra para o imaginário, mesmo na sua presença real —, essa presença que permanece e o activo consentimento que é o seu correlato real ou mítico (mas sempre real como mito) vêm restabelecer no espaço escópico, pelo menos momentaneamente, a ilusão de uma plenitude da relação objectal, de um outro estado do desejo diferente do imaginário.

É este último recôndito que o significante de cinema ataca, é na sua exacta colocação (*no seu lugar*, nos dois sentidos da palavra) que ele instala uma nova figura da carência, a ausência física do objecto visto. No teatro, actores e espectadores estão presentes à mesma hora e no mesmo local, por conseguinte presentes uns com os outros, como os dois protagonistas de um casal perverso. Mas no cinema o actor estava presente quando o espectador não o estava (= filmagem), e o espectador está presente quando o actor não está (= projecção): encontro falhado do voyeurista e do exibicionista, cujas atitudes não se voltam a juntar (eles «falharam-se»). O voyeurismo de cinema tem de privar-se (forçosamente) de qualquer marca um pouco clara de consentimento por parte do objecto. Neste ponto, nada equivale à «saudação» final dos comediantes de teatro. E aliás, estes últimos podiam ver os *voyeurs*, o jogo era menos unilateral, um pouco melhor repartido. Na sala escura, o *voyeur* encontra-se realmente só (ou acompanhado de outros, o que é pior), privado da sua outra metade no hermafrodita mítico (um hermafrodita que não age necessariamente por meio da distribuição dos sexos, mas pela dos pólos, activo e passivo, no exercício pulsional). Contudo, ainda é *voyeur* visto que há qualquer coisa para ver, a que se chama filme, mas qualquer coisa na definição da qual entra muita «fuga»: não exactamente qualquer coisa que se esconda, mas qualquer coisa, melhor dizendo, que se *deixa* ver sem se *dar* a ver, que abandonou a sala antes de nela deixar, como única coisa visível, o seu vestígio. É daí que nomeadamente advém essa «receita» do cinema clássico que queria que o actor nunca olhasse na direcção do público (= para a câmara).

Assim privado do acordo reabilitante, do consenso real ou suposto com o outro (que era também o Outro, porque implicava uma garantia no plano do simbólico), o voyeurismo cinematográ-

fico, escotofilia *não autorizada,* instala-se directamente desde a partida e com mais força que o do teatro, na cena primitiva. Alguns traços precisos da instituição contribuem para esta afinidade: a escuridão em que se encontra aquele que olha e a fresta do *écran* com o seu inevitável efeito de buraco de fechadura. Porém, a afinidade é mais profunda e reside, primeiro, na solidão do espectador de cinema: a assistência de uma projecção cinematográfica não forma, como no teatro, um «público» verdadeiro, uma colectividade provisória, é uma adição de indivíduos que, apesar das aparências, se parece mais com o conjunto fragmentado dos leitores de um romance. Por outro lado, a afinidade reside no facto do espectáculo fílmico, o objecto visto, *ignorar* o seu espectador de maneira mais radical, visto que não está lá, do que o faz o espectáculo teatral. Um terceiro factor, estreitamente ligado aos dois outros, desempenha igualmente o seu papel: a *segregação dos espaços* que caracteriza a sessão de cinema e não a de teatro. A «cena» e a sala deixaram de ser dois levantamentos polares operados num espaço único; o espaço do filme, figurado pelo *écran,* é fundamentalmente heterogéneo, não comunica com o da sala: um é real, o outro perspectivo — é um corte mais forte que qualquer ribalta. Para o espectador o filme desenrola-se nesse «algures» simultaneamente bem próximo e definitivamente inacessível em que a criança *vê* mexer-se o casal parental, casal que do mesmo modo o ignora e deixa só, como um puro observador cuja participação é inconcebível. A este respeito, o significante cinematográfico não é apenas «psicanalítico»; mais particularmente, é de tipo edipiano.

Neste conjunto de diferenças entre o cinema e o teatro, é difícil ter em conta, com precisão, as duas espécies de condicionamentos, que são no entanto distintas: as características do significante (as únicas aqui encaradas), isto é, esse grau suplementar de ausência que tentei analisar, e, por outro lado, as circunstâncias sócio-ideológicas que marcaram de maneira divergente o nascimento histórico das duas artes. Abordei ambas na minha contribuição a *Hommage à Émile Benveniste*[8], lembrarei apenas que o cinema nasceu em plena época capitalista, numa sociedade largamente antagonista e estilhaçada, baseada no individualismo e na família restrita (= pai-mãe-filhos), num universo burguês particularmente egotista * e preocupado com a «subida» (ou com a fachada), particularmente opaco a si. O teatro é uma arte muito antiga, que surgiu em sociedades autenticamente cerimoniais, em grupos humanos mais integrados (mesmo que por vezes, como na Grécia Antiga, grande civilização teatral, isso aconteça à custa da rejeição, para um exterior não-humano, de toda uma categoria social, a dos escravos), em culturas que, de certa maneira, estavam mais próximas do seu desejo (= paganismo): o teatro conserva qualquer coisa desta tendência cívica e assumida para a «comunhão» lúdico-litúrgica, mesmo que seja no estado degradado de reunião mundana em torno dessas peças ditas ligeiras.

É também por razões desta ordem que o voyeurismo teatral, menos isolado do seu correlacto exibicionista, tende preferentemente para uma prática reconciliada e comunitária da prevenção escópica (da pulsão parcial). O voyeurismo cinematográfico é menos aceite, mais «vergonhoso».

Mas não há apenas as determinações globais (pelo significante ou pela história), há também o esforço dos autores, dos encenadores e dos actores. Tal como todas as tendências gerais, aquelas que assinalei se manifestam com uma força desigual segundo as obras particulares. Não nos devemos admirar por certos filmes assumirem o seu voyeurismo mais claramente que certas peças. É aqui que se levantariam os problemas do cinema e do teatro políticos, e também de uma política do cinema e do teatro. O uso militante destes dois significantes não é certamente o mesmo. A este respeito, o teatro é evidentemente muito favorecido pelo seu «menos imaginário», pelo contacto directo que permite com o público. O filme que se quer de intervenção deve ter isso em conta a fim de se definir. Sabemos que isso não é fácil.

A dificuldade reside também no facto de a escoptofilia cinematográfica, «não autorizada» no sentido que apontei, se achar ao mesmo tempo autorizada devido ao simples facto da sua institucionalização. O cinema guarda em si qualquer coisa do proibido, característico da visão da cena primitiva (esta é sempre surpreendida, nunca contemplada à vontade, e os cinemas permanentes das

---

* No original: *surmoique* — adjectivo formado a partir de *surmoi* (= supereu). (*N. do T.*).

grandes cidades, com um público por natureza anónimo, em que se entra e sai furtivamente, no escuro, em plena acção, figuram bastante bem este coeficiente de transgressão), mas também, numa espécie de movimento inverso que não é mais do que a «reposição» do imaginário pelo simbólico, o cinema baseia-se na legalização e generalização do exercício proibido. Deste modo, o cinema participa, em menor dimensão, no regime particular de certas actividades (como a frequentação das «casas de tolerância», neste caso bem nomeadas) que são simultaneamente oficiais e clandestinas, e nas quais nenhuma destas duas características consegue apagar por completo a outra. Para a grande maioria do público, o cinema (que nisso também se assemelha ao sonho) representa uma espécie de murado ou de «reserva» que escapa à vida inteiramente social, embora seja admitido o prescrito por ela: ir ao cinema é um acto lícito entre outros, que tem o seu lugar no emprego do tempo disponível do dia ou da semana, e esse lugar é, não obstante, um «buraco» no tecido social, uma *ameia* que dá acesso a qualquer coisa um pouco mais louca, um pouco menos aprovada do que aquilo que se faz durante o resto do tempo.

FICÇÃO DE TEATRO, FICÇÃO DE CINEMA

O cinema e o teatro não têm a mesma relação com a ficção. Se existe um cinema ficcional assim como um teatro ficcional, um cinema de «não-ficção» assim como um teatro de «não-ficção», é porque a ficção é uma grande figura histórica e social (particularmente actuante na nossa tradição ocidental e talvez noutras), dotada de uma força própria que a leva a investir significantes diversos (e, por tabela, a ser por vezes mais ou menos expulsa deles). Disso não resulta que esses significantes tenham com ela uma afinidade igual e uniforme (considerando bem, o da música opõe-se particularmente a essa afinidade, apesar de existir uma música com programa). O significante cinematográfico presta-se melhor à ficção na medida em que ele próprio é fictício e «ausente». As tentativas para «desficcionalizar» o espectáculo, nomeadamente desde Brecht, estão mais avançados no teatro que no cinema e não é por acaso.

Porém, o que neste ponto me interessa é mais o facto de esta desigualdade persistir em surgir apenas quando se compara o teatro de ficção e o cinema de ficção. Não é inteiramente no mesmo sentido que são «de ficção» e, em 1965 [9], ao comparar a

«impressão de realidade» produzida por estas duas formas de espectáculo, fiquei surpreendido com isso. Nessa altura, a minha orientação era puramente fenomenológica e não devia grande coisa à psicanálise, embora esta confirme a minha opinião inicial. Na base de qualquer ficção existe a relação dialéctica entre uma instância real e uma instância imaginária, em que aquela se ocupa em *mimar* esta: há a representação, que insere materiais e actos reais, e há o representado, que é propriamente o ficcional. Mas o equilíbrio que se estabelece entre estes dois pólos e, por conseguinte, a gradação exacta do *regime de crença* adoptado pelo espectador, varia um tanto de uma técnica ficcional para outra. No cinema como no teatro, o representado é por definição imaginário; é o que caracteriza a ficção como tal, independentemente dos significantes utilizados. Mas a representação, no teatro, é inteiramente real, enquanto no cinema é imaginária, o material já é um reflexo. Deste modo, a ficção teatral é mais sentida como um conjunto de comportamentos reais activamente orientados para a evocação do real — trata-se apenas de uma «dosagem» diferente, de uma diferença de economia, melhor dizendo, mas é precisamente por isso que é importante —, enquanto que a ficção cinematográfica é sentida de preferência como a presença quase real desse próprio irreal; o significante, já imaginário à sua maneira, é menos sensível na sua materialidade própria, joga mais em benefício da diegese, tende mais a submergir-se nela, a ser depositado na sua conta pela crença espectatorial. O equilíbrio estabelece-se um pouco mais perto do representado e um pouco mais longe da representação.

Pela mesma razão, o teatro de ficção baseia-se tendencialmente no actor (representante) e o cinema de ficção de preferência na personagem (representado). Esta diferença foi frequentemente salientada pela teoria do cinema, nela formando um tema já clássico. No campo psicanalítico, também foi notada, nomeadamente por Octave Mannoni [10]: mesmo quando o espectador de cinema se identifica com o comediante mais do que com o papel (um pouco como no teatro), é com o comediante *enquanto «star»*, vedeta, personagem ainda, e fabuloso, ele próprio ficcional — com o melhor dos seus papéis — que o espectador se identifica.

Dir-se-á que esta diferença tem causas muito mais simples, que no teatro o mesmo papel pode ser interpretado por vários comediantes quando se passa de uma encenação para outra, que

o actor «se descola» assim da personagem, ao passo que no cinema nunca há várias realizações (várias «distribuições») para um mesmo filme, de maneira que o papel e o seu intérprete único ficam definitivamente associados um ao outro? Tudo isso é verdade e não é estranho à relação de forças, tão desigual quando se passa do teatro para o cinema, entre o actor e a personagem. Mas não é um facto «simples» nem independente da distância entre os significantes respectivos, pelo contrário, não é mais do que um aspecto dessa diferença (simplesmente mais evidente). Se o papel teatral pode mudar de intérprete é porque a sua representação é real e mobiliza pessoas diariamente presentes (podem, por isso, variar). Se o papel cinematográfico está para sempre unido ao seu intérprete é porque a sua representação exige o reflexo do actor e não o actor, é porque o reflexo (o significante) é *registado*, não podendo por conseguinte variar mais.

Notas

1 Ver nomeadamente pp. 164 e 178 de *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (Le Seuil, 1973).

2 «Le Refoulement», 1915 (na edição francesa da *Metapsychologie*, já citada) pp. 46-47; «Pulsions et destins des pulsions», 1915 (*Ibid*), p. 24 e nota 1 da p. 37; «Le Moi et le Ça», p. 216; «Pour introduire le narcisisme», pp. 98-99, etc.

3 Mais exactamente: prestando-se, devido às suas características próprias, à perversão, que não é a própria pulsão mas sim a posição do sujeito em relação a ela (pp. 165-166 de *Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*). Recorde-se que para Freud, tal como para Lacan, a pulsão é sempre «parcial» (= a criança como perverso polimorfo, etc.).

4 «Pulsions et destins des pulsions», pp. 33-34.

5 «Pulsions et destins des pulsions», pp. 33-34.

6 Lacan, p. 153 de *Quatre concepts fondamentaux de la Psychanalyse*.

7 Ver um dos parágrafos (assim intitulado) de um artigo de Jean-François Lyotard, «L'acinéma», pp. 357-269 in *Cinéma: Théories, lectures (Revue d'Esthétique*, Paris, n.º 2-3-4 de 1973).

8 Texto n.º 2 deste livro.

9 «A propos de l'impression de realité au cinéma», artigo reeditado no t. I de *Essais sur la signification au cinéma* (Klincksieck, Paris, 1968, 3.a ed., 1975).

10 P. 180 de *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène* (Le Seuil, 1969), em «L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire».

5

(DE)NEGAÇÃO, FEITIÇO

Como se vê, são vários os caminhos através dos quais o cinema se enraíza inconsciente e nos grandes movimentos que a psicanálise esclarece; todavia todos nos conduzem às características específicas do significante institucionalizado. Dei alguns passos nalguns desses caminhos, o da identificação especular, o do voyeurismo e do exibicionismo; há também um terceiro, o do feiticismo.

Desde o célebre artigo de Freud que inaugurou a questão [1], a psicanálise liga estreitamente o feitiço e o feiticismo à castração e ao receio que ela inspira. Para Freud, e ainda com mais clareza para Lacan, a castração é primeiro a da mãe, e é por isso que as principais figuras que inspira são até um certo ponto comuns às crianças dos dois sexos. A criança que apercebe o corpo da mãe vê-se coagida, pela via perceptiva, pelo «testemunho dos sentidos», a admitir que existem seres humanos privados de pénis. Porém, não interpretará durante muito tempo — e, algures nele, nunca a interpretará — esta inevitável constatação em termos de diferença anatómica entre os sexos (= pénis/vagina). A criança julga que os seres humanos possuem todos um pénis na origem, e por isso compreende aquilo que viu como sendo o efeito duma mutilação, a qual lhe reduplica o medo de lhe vir a acontecer o mesmo (ou então, na menina a partir de uma certa idade, o medo de que isso já lhe tenha acontecido). Inversamente, é este próprio terror que se projecta no espectáculo do corpo maternal, e que convida a nele ler uma ausência no sítio em que a anatomia vê uma conformação diferente. Nas suas grandes linhas, a encenação da castração não varia conforme nela entendermos, como Lacan, um drama essencialmente simbólico, em que a castração recupera, por meio de uma metáfora decisiva, do conjunto das perdas simultaneamente

reais e imaginárias que a criança já sofreu (traumatismo do nascimento, seio materno, excrementos, etc.), ou, pelo contrário, tivermos tendência, como Freud, a tomar a encenação um pouco mais à letra. Perante esta *revelação de uma carência* (a qual nos aproxima já do significante de cinema), a criança, a fim de não cair numa angústia muito forte, terá de desdobrar a sua crença (outro traço cinematográfico) e manter doravante em permanência duas opiniões contrárias (prova de que a percepção real, ainda assim, teve os seus efeitos): «Todos os seres humanos têm pénis» (crença originária) e «Alguns seres humanos não têm pénis» (testemunho dos sentidos). Em suma, a criança conservará, e definitivamente, a sua crença antiga *debaixo* da nova, mas manterá também a nova constatação perceptiva ao mesmo tempo que a *nega* a outro nível (= recusa de percepção, negação, «*Verleugnung*» para Freud). Assim se instala a matriz durável, o protótipo afectivo de todas as clivagens de crença de que em seguida o homem será capaz nos mais diversos domínios, de todos os jogos infinitamente complexos, inconscientes e por vezes conscientes que ele vai permitir-se entre o «crer» e o «não crer», e que mais de uma vez o ajudarão a resolver (ou a negar) problemas delicados. (Se cada um de nós fosse um pouco franco consigo mesmo, aperceber-se-ia de que uma crença verdadeiramente completa, sem nenhuma «retaguarda» em que é no contrário que se crê, tornaria quase impossível a vida quotidiana.)

Ao mesmo tempo, a criança, aterrorizada por aquilo que viu ou entreviu, terá tentado, com mais ou menos sucesso segundo os casos, *deter* para sempre o seu olhar naquilo que se virá a tornar o feitiço: numa peça de roupa, por exemplo, que encobre a assustadora descoberta, ou que a precede (roupa interior, meias, sapatos, etc.). A fixação neste «exactamente antes» é pois uma outra forma de negação, de recuo perante o percebido, embora a sua própria existência venha dialecticamente testemunhar que o percebido foi percebido. O acessório feitiço vai tornar-se a condição do estabelecimento da potência e do acesso à fruição, condição por vezes indispensável (feiticismo verdadeiro); noutras evoluções não será mais do que uma condição favorecente, com um peso relativo, aliás variável em relação aos outros traços da situação erógena do conjunto. (Mais uma vez se constata que a defesa contra o desejo se torna também erótica, tal como a defesa contra a angústia se torna ela própria anxiógena. A razão é análoga: o que nasceu «contra» um afecto nasceu também «dentro» dele e não se separa facilmente, mesmo que seja o seu objectivo.) O feiticismo é geralmente considerado como a «perversão» por excelência, visto que intervém ele próprio no «quadro» das outras, e sobretudo porque estas últimas, tal como o feiticismo que assim se torna o seu modelo, se baseiam no evitamento da castração. O feitiço representa sempre o pénis, é sempre o seu substituto, quer seja por metáfora (= encobre a sua ausência) ou por metonímia (é contínguo ao seu lugar vazio). Em conclusão, o feitiço significa o pénis na sua qualidade de ausente, é o seu significante negativo, o suplente, «enche» o lugar da carência, afirmando também assim essa carência. Resume em si a estrutura da negação e das crenças múltiplas.

Estas poucas chamadas pretendiam sobretudo assinalar que o *dossier* do feiticismo, antes de qualquer exame dos seus prolongamentos cinematográficos, comporta dois grandes aspectos que se unem em profundidade (na infância e pela sua estrutura), mas que são relativamente distintos nas suas manifestações concretas: há os problemas da crença (= negação), e o problema do próprio feitiço, estando este último mais directamente ligado à erogeneidade, directa ou sublimada.

ESTRUTURAS DE CRENÇA

No que respeita aos problemas da crença no cinema, vou ser bastante breve. Primeiro porque esses problemas estão no centro da terceira parte do livro e depois porque já aqui falei deles a propósito da identificação e do espelho (capítulo 3). Tentei descrever, para além do caso particular da ficção, algumas das *reviravoltas* numerosas e sucessivas, dos «retornos» (reduplicações) que no cinema articulam o imaginário, o simbólico e o real um sobre o outro. Cada uma dessas reviravoltas pressupõe uma divisão de crença; a fim de funcionar, o filme não requer apenas *uma* clivagem, mas também uma série completa de andares de crença, imbricados em cadeia segundo uma notável maquinaria. Em terceiro lugar, porque o assunto já foi largamente abordado por Octave Mannoni nos seus admiráveis estudos sobre a ilusão teatral[2], a propósito do teatro de ficção. Na verdade, disse acima que a ficção teatral e a ficção cinematográfica não são ficcionais da mesma maneira; mas esta diferença dizia respeito à representação, ao material significante, e não ao representado, isto é, ao facto-ficção como tal, com o qual a diferença diminui consideravelmente (em todo o caso diminui tanto que continuamos a estar

nos *espectáculos,* como o teatro e o cinema; evidentemente, que a ficção romanesca levantaria problemas um pouco diferentes). As análises de Mannoni também valem para o filme de ficção, com a reserva de não se perderem de vista as divergências de representação, sobre as quais já disse uma palavra (cap. 4, no final).

Contentar-me-ei em reatar essas reflexões numa perspectiva cinematográfica e sem me sujeitar a repetir (menos bem) os seus detalhes. É sabido que o público não se engana com a ilusão diegética, que ele «sabe» que o *écran* não apresenta outra coisa a não ser uma ficção. Todavia, é da mais alta importância para o bom desenrolar do espectáculo que essa aparência enganadora seja escrupulosamente respeitada (se assim não for o filme de ficção será declarado «mal feito»), que tudo seja aplicado de forma a que a ilusão seja eficaz e tenha um ar de verdade (tocamos aqui o problema do *verosímil*). Qualquer espectador clamará que «não acredita naquilo» mas tudo se passa como se houvesse, não obstante, alguém a enganar, alguém que realmente «acreditasse naquilo». (Diria que por detrás de qualquer ficção existe uma segunda. Os acontecimentos diegéticos são fictícios, é a primeira ficção; mas toda a gente finge crê-los como verdadeiros, é a segunda ficção; encontra-se mesmo uma terceira: a recusa geral em confessar que, algures dentro de si, se acredita que eles são realmente verdadeiros). Em suma, pergunta Mannoni, visto que se «admite» que o público é incrédulo, *qual é o crédulo* que interessa manter de tal maneira na sua credulidade graças à perfeita organização da maquinaria (da maquinação)? Este crédulo, evidentemente, é uma outra parte de nós próprios, está alojado sob o incrédulo ou no seu seio, é o que continua a crer, que nega o que sabe (aquele para quem todos os seres humanos estão dotados de pénis). Porém, por meio de um movimento simétrico e simultâneo, o incrédulo nega o crédulo: ninguém admitirá que ele se ilude com a «intriga». É por isso que a instância da credulidade é muitas vezes projectada no mundo exterior e se constitui numa pessoa separada, uma pessoa que a diegese ilude completamente. É o que se passa na *Illusion Comique,* de Corneille, peça com um significativo título, com a personagem de Pridamant, o ingénuo, que não sabe o que é o teatro e *para quem,* por meio de um retorno previsto pela própria intriga de Corneille, é dada a representação desta peça. Através de uma identificação parcial com esta personagem, os espectadores podem manter a sua credulidade em completa incredulidade.

Esta instância que crê, assim como a sua projecção personificante, têm equivalências muito exactas no cinema: são, por exemplo, os espectadores crédulos em 1895, no «Grand Café», frequente e complacentemente mencionados pelos espectadores incrédulos que vieram *mais tarde* (que já não são crianças), esses espectadores de 1895 que abandonavam o seu lugar apavorados quando a locomotiva entrava na estação de La Ciotat (no célebre filme de Lumière) porque tinham medo que os esmagasse. Ou então, em tantos filmes, essa personagem do «sonhador» — do sonhador adormecido —, aquele que durante todo o filme acreditou (como nós!) que era verdade, quando afinal foi ele que tudo viu em sonhos, e que desperta no fim do filme (ainda como nós). Octave Mannoni aproxima estas oscilações de crença daquelas que o etnólogo observa em certas populações, em que os informadores regularmente declaram que «outrora acreditava-se nas máscaras» (estas máscaras destinam-se a iludir as crianças, como o Pai Natal entre nós, e na altura das cerimónias de iniciação o adolescente descobre que as máscaras eram, na realidade, adultos disfarçados). Em suma, essas sociedades «acreditaram» nas máscaras em todas as épocas, mas de cada vez lançaram essa crença num «outrora»: continuam a acreditar, mas sempre no aoristo * (como toda a gente). Este outrora é a infância, em que a ilusão das máscaras era total; nos adultos, as crenças do outrora irrigam a descrença de hoje, mas irrigam-na por denegação (também se poderia dizer: por *delegação,* por atribuição da crença à criança e aos tempos antigos).

Alguns subcódigos cinematográficos inscrevem a negação no filme segundo figuras menos permanentes e mais localizadas; haveria que estudá-las à parte, nesta perspectiva. Não penso apenas nos filmes que foram «sonhados» no seu todo por uma das personagens, mas também em todas as sequências acompanhadas por um comentário em «voz-*off*», pronunciado segundo os casos por uma personagem ou por uma espécie de *speaker* anónimo. Esta voz, que precisamente está *off,* que está fora do lance, figura a protecção da descrença (é pois o contrário do personagem de Pridamant, mas com o mesmo efeito, afinal de contas). Devido à distância que

* Aoristo: tempo da conjugação grega que indica um passado (*N. do T.*).

intercala entre a acção e nós, conforta o nosso sentimento de não sermos iludidos por essa acção: assim tranquilizados (por detrás da protecção), podemos permitir-nos ser um pouco mais iludidos por essa acção (é característico das distanciações ingénuas converterem-se em álibis). Há também todos os «filmes no filme», que desmultiplicam a mecânica da nossa crença-descrença e a fixam com mais força, já que o fazem em vários andares: o filme incluído era ilusão, então é porque o filme incluente (numa palavra: o filme) não o era, ou era-o um pouco menos [3].

CINEMA COMO TÉCNICA

Quanto ao próprio feitiço nas suas manifestações cinematográficas, quem não vê que, no fundo, consiste na utensilhagem do cinema todo (= a técnica), ou no cinema todo como utensilhagem e como técnica, para os filmes de ficção e para os outros? Não é por acaso que existe no cinema, em certos operadores, realizadores, críticos e espectadores um verdadeiro «feiticismo da técnica», muitas vezes notado ou denunciado com esse nome. («Feiticismo» é considerado aqui no sentido corrente da palavra, o qual é bastante frouxo mas contém em si o sentido analítico que vou tentar destacar.) O feitiço propriamente dito, como a aparelhagem do cinema, é um *acessório,* o acessório que nega uma carência e que ao mesmo tempo a afirma sem querer. Deste modo, é um acessório, que está como que posto no corpo do objecto; acessório que é o pénis, visto que nega a sua ausência, e que, portanto, é o objecto parcial que torna amável e desejável o objecto inteiro. O feitiço é igualmente o ponto de partida de práticas especializadas, e sabe-se que o desejo, nas suas modalidades, é tanto mais «técnico» quanto mais perverso.

Desse modo, o feitiço em relação ao corpo desejado — ao corpo do desejo, de preferência —, está na mesma posição que a utensilhagem técnica do cinema em relação ao cinema no seu conjunto. O cinema, como execução técnica, como façanha, como *proeza é feitiço:* proeza que sublinha e acusa a carência em que se baseia todo o dispositivo (a ausência do objecto, substituído pelo seu reflexo), proeza que, ao mesmo tempo, consiste em fazer esquecer essa ausência. O feiticista de cinema é aquele que se maravilha perante tudo aquilo de que a máquina é capaz, perante o *teatro de sombras* como tal. De forma a que se estabeleça o seu pleno poder de fruição cinematográfica, precisa de pensar em

cada momento (e sobretudo *simultaneamente*) na força de presença que o filme tem e na ausência sobre a qual essa força se constrói; tem de comparar constantemente o resultado com os meios aplicados (e portanto prestar atenção à técnica), visto que é na distância entre os dois que reside o seu prazer. Evidentemente, é sobretudo no «conhecedor», no cinéfilo, que esta atitude aparece claramente; porém, também intervém, como componente parcial do prazer cinematográfico, naqueles que simplesmente vão ao cinema, pois se lá vão é em parte para serem seduzidos pelo filme (ou pela ficção, se é que há uma) mas é igualmente para *apreciar* como tal a maquinaria que os seduz [4]. Dirão, precisamente depois de terem sido seduzidos, que o filme era «bom», que estava «bem feito» (o mesmo se diz de um corpo harmonioso).

Está-se a ver que o feiticismo, no cinema como noutro lugar, está muito ligado ao bom objecto. O feitiço tem como função restaurar este bom objecto, cuja «bondade» (*goodness* no sentido de Mélanie Klein) é ameaçada pela temível descoberta da carência. Graças ao feitiço que cobre a ferida e se torna ele próprio erógeno, o objecto todo transforma-se em desejável sem demasiado medo. De maneira semelhante, a instituição cinematográfica está como que *recoberta* com uma veste fina e omnipresente acessório excitante através do qual é consumida: o conjunto da sua utensilhagem e das suas faces — e não apenas da película, a «pelezinha», da qual, com razão, se falou a este propósito [5] —, essa utensilhagem que tem *necessidade* da carência para nela se elevar por contraste, que não o afirma, no entanto, senão na medida em que a faz esquecer, e que finalmente (terceira reviravolta) tem do mesmo modo necessidade de não ser esquecida, com medo de que simultaneamente seja esquecido que foi ela que o fez esquecer.

O feitiço é o cinema no seu estado *físico.* Um feitiço é sempre material: na medida em que se é capaz de suprir isso apenas por meio das forças do simbólico, é porque, precisamente, já se não é feiticista. Convém aqui lembrar que, de todas as artes, o cinema é aquela que exige o equipamento mais importante e mais complexo; no cinema, a dimensão do «técnico» é mais invasora que nas outras artes. É (juntamente com a televisão) a única arte que é também uma indústria, ou pelo menos que o é logo à partida. (As outras tornam-se depois: a música por meio do disco ou da *cassette,* o livro por meio das grandes tiragens ou dos consórcios de edição, etc.). A este respeito só a arquitectura se lhe

assemelha um pouco: há «linguagens» que são mais *pesadas* que outras, mais dependentes de uma *hardware*.

Ao mesmo tempo que localiza o pénis, o feitiço representa por sinédoque * o corpo inteiro do objecto na qualidade de desejável. Do mesmo modo, o interesse pela utensilhagem e pela técnica é o representante privilegiado do *amor pelo cinema*.

A lei é o que permite o desejo: a utensilhagem cinematográfica é essa instância graças à qual o imaginário se torna simbólico, graças à qual o objecto perdido (a ausência do filmado) se torna a lei e o princípio de um significante específico e instituído, legitimamente desejável.

Com efeito existe também, na estrutura do feitiço, um outro ponto em que Mannoni insiste com toda a razão e que concerne directamente os meus trabalhos actuais. Visto que ele tenta negar o testemunho dos sentidos, o feitiço testemunha que esse testemunho foi mesmo *registado* (como uma fita memorizada). O feitiço não é instaurado porque a criança ainda crê que a sua mãe tem um pénis (= ordem do imaginário), visto que se ainda acreditasse completamente nisso, como «antes», não teria necessidade do feitiço; o feitiço é instaurado porque a criança, doravante, «sabe bem» que a sua mãe não tem pénis. Noutros termos, o feitiço não possui apenas valor de negação, mas também *valor de conhecimento*.

É por isso que, como dizia há pouco, o feiticismo da técnica cinematográfica se desenvolve particularmente nos «conhecedores» de cinema. É igualmente por isso que o teórico de cinema conserva forçosamente — à custa de um novo retorno que o leva a interrogar a técnica, a simbolizar o feitiço, por conseguinte a mantê-lo ao mesmo tempo que o dissolve — esse interesse pela aparelhagem sem o qual não seria motivado a estudá-lo.

Com efeito, essa utensilhagem não é apenas física (=feitiço propriamente dito); há também as suas marcas discursivas, os seus

* ***Sinédoque*** (do grego *suneKdoKé)*: figura de palavras — tropo — em que a mudança de sentido se baseia numa relação de compreensão, em que um objecto indica outro nele compreendido: a parte pelo todo, o todo pela parte, o singular pelo plural, o plural pelo singular, o abstracto pelo concreto, etc. A sinédoque está próxima da metonímia, chega a confundir-se com ela, devido a que tanto numa como noutra das figuras existe uma associação por contiguidade. (*N. do T.*).

prolongamentos no próprio texto do filme. Manifesta-se aqui o movimento característico da teoria: a passagem da fascinação pelo técnico ao estudo crítico dos diferentes *códigos* autorizados por essa utensilhagem. No cinema a *preocupação pelo significante* deriva dum feiticismo que se colocou o mais possível na sua vertente de conhecimento. Se retomarmos a fórmula por meio da qual Octave Mannoni define a negação (= «Eu sei bem... mas mesmo assim»), o estudo do significante é uma posição libidinal que consiste em enfraquecer o «mas mesmo assim» e aproveitar esta poupança energética a fim de aprofundar mais o «Eu sei bem», que desse modo se transforma em :«Eu não sei absolutamente nada, mas desejo saber».

FEITIÇO E QUADRO

Tal como as outras estruturas psíquicas que se encontram nos fundamentos do cinema, o feiticismo não intervém apenas na constituição do significante mas também nesta ou naquela das suas configurações mais particulares. Temos desta vez os *enquadramentos,* e também certos *movimentos de aparelho* (estes últimos podem aliás definir-se como modificações progressivas do enquadramento).

O cinema com temática directamente erótica (e não é por acaso) joga de boa vontade com os limites do quadro e com as revelações imprevistas, se necessário incompletas, que a câmara permite quando mexe. A censura tem aqui uma palavra a dizer: censura dos filmes e censura no sentido de Freud. Quer seja sob forma estática (enquadramento) ou dinâmica (movimentos de aparelho), o princípio é o mesmo: trata-se de apostar simultaneamente na excitação do desejo e na sua retenção (que é o seu contrário mas que a favorece), fazendo variar ao infinito, como precisamente o permite a técnica dos estúdios, o lugar exacto da *fronteira* que detém o olhar, que põe termo ao «visto», que inaugura o *plongée* (ou o contra-*plongée*) mais tenebroso para o não-visto, para o adivinhado. O enquadramento e os seus deslocamentos (que determinam o *lugar*) são em si mesmos suspensões, aliás muito utilizados nos filmes de *suspense,* e continuam a sê-lo fora deles. Têm uma afinidade interna com a mecânica do desejo, seus retardamentos e relançamentos, e conservam-na fora das sequências eróticas (a única diferença reside no *quantum* que é sublimado e naquele que o não é). A maneira como o cinema, com os seus enquadramentos passeadores (passeadores como o olhar, como a

carícia), encontra o meio de revelar o espaço tem algo a ver com uma espécie de permanente despir, de *strip-tease* generalizado, um *strip-tease* menos directo mas mais aperfeiçoado, visto que permite também vestir de novo o espaço, subtrair à vista aquilo que inicialmente mostrara, *retomar* e não apenas reter (como a criança no momento do nascimento do feitiço, a criança que já viu mas cujo olhar bem depressa faz marcha atrás); *strip-tease* esburacado de *flash-back,* de sequências invertidas que em seguida reatam ainda melhor o filme. Também se podem aproximar destes processos de ocultação-desocultação certas «pontuações» cinematográficas, sobretudo quando são lentas e nelas se assinala fortemente a preocupação pela dosagem e pela expectativa (abertura e fecho progressivos em fundido, íris, fundidos-encadeados muito «alongados», como os Sternberg [6]).

Notas

1 «Le fétichisme», 1927 (em francês pp. 133-138 da *Vie Sexuelle,* já citado). Vem também o importante estudo de O. Mannoni, «Je sais bien, mais quand même...» em *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène.*

2 «L'Illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire» (já citado).

3 Semelhança impressionante (apesar de apenas parcial) com o caso dos «sonhos no sonho» (Freud, *L'Interprétation des Rêves,* p. 291).

4 Estudei este fenómeno um pouco mais demoradamente em «Trucage et Cinéma» (t. II dos *Essais sur la signification au cinéma*).

5 Roger Dadoun, p. 109 do n.º 8 (Dezembro de 1972) de Littérature (Larousse), em «'King Kong': du monstre comme démonstration». O. Mannoni, p. 180 de *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène.*

6 Ao ler o manuscrito deste artigo, Thierry Kuntzel chamou-me a atenção para o facto de que, nesse parágrafo, «saco» talvez um pouco demais do lado do feiticismo, e apenas dele, figuras fílmicas que assentam do mesmo modo na *perversão cinematográfica* em geral: hipertrofia da pulsão parcial percepcionante, com as suas encenações, progressões-retenções, atrasos calculados, etc.

Esta observação parece-me justa (afinal de contas) e haverá que voltar à questão. O feiticismo, como se sabe, está muito ligado à perversão (cf. pp. 95-97), embora não a esgote. Daí vem a dificuldade.

Quanto aos efeitos cinematográficos aqui evocados por mim (= jogos sobre o enquadramento e seus deslocamentos), o elemento propriamente feiticista parece-me ser a «*barra*», o limite do *écran,* a separação do visto e do não-visto, a «paragem» do olhar. Desde que se encara o visto ou o não-visto mais do que a sua aresta (a sua cercadura), encontramos a própria perversão escópica, a qual ultrapassa a estrita alçada do feitiço

«TEORIZAR», DIZ ELE...

(CONCLUSÃO PROVISÓRIA)

A constituição psicanalítica do significante de cinema é um problema muito vasto, que comporta por assim dizer várias «abas». Não poderei examiná-las todas aqui e existirão sem dúvida algumas que nem sequer mencionei.

Todavia, qualquer coisa me anuncia que (desta vez) posso parar aqui. Pretendia dar uma primeira ideia do próprio campo que apercebo e, para começar, certificar-me de que o apercebia efectivamente (não tive a certeza instantaneamente).

Vou agora voltar-me para este mesmo estudo, na sua qualidade de desenvolvimento do meu sonho inicial. A psicanálise não esclarece apenas o filme mas também as condições de desejo daquele que se torna teórico do cinema. O fio de uma auto-análise entrelaça-se em qualquer trabalho analítico.

Gostei do cinema. Já não gosto dele. Ainda gosto dele. O que quis fazer nestas páginas foi manter à distância, como no exercício escópico de que falei, aquilo que em mim (= em cada um) *pode* gostar dele: conservá-lo como *questionado.* E também como questionador, visto que, ao querer construir o filme em objecto do saber, o que se continua a prolongar, por meio de um grau suplementar de sublimação, é essa paixão de ver que constituíam o cinéfilo e a instituição. Paixão que inicialmente é indivisa, inteiramente ocupada em preservar o cinema como bom objecto (paixão imaginária, paixão do imaginário, e que depois se divide em dois desejos divergentes e reconvergentes em que um «olha» o outro: é a ruptura teórica, e como todas as rupturas é ainda um elo: o da teoria com o seu objecto.

Pronunciei palavras como «amor pelo cinema». Espero ter sido compreendido. Não se trata de as restringir ao seu sentido habitual, como quando se pensa nos «ratos de cinemateca» ou nos «mac-mahonianos» * fanáticos (que nos oferecem apenas exemplos exagerados). Também não se trata de voltar a cair na absurda oposição do afectivo e do intelectual. Do que se trata é de perguntar porque é que as pessoas vão ao cinema sem a tal serem obrigadas, como é que chegam a «assimilar» a regra desse jogo, jogo bem complexo e bastante recente na história, como é que se tornam rodas dentadas da instituição. Para quem levanta esta questão, «amar o cinema» e «compreender o filme» não são mais do que dois aspectos, estreitamente entrelaçados, de uma vasta maquinaria sociopsíquica.

Quanto àquele que olha para esta máquina (o teórico desejoso de conhecer), disse eu que esse era forçosamente sádico. Não há sublimação, é Freud que insiste nisso, sem desintrincação das pulsões». O bom objecto passou para o lado do conhecimento e o cinema torna-se um mau objecto (duplo deslocamento que favorece os recuos da «ciência»). O cinema vai ser «perseguido», mas esta obstinação é também uma reparação (a postura do saber é simultaneamente agressiva e depressiva), uma reparação de forma específica, própria ao semiólogo: *restituição* ao corpo teórico daquilo que foi retirado à *instituição,* ao código que se julga «estudado».

Estudar o cinema: mas que fórmula esquisita! Como fazer isso sem «quebrar» a sua imagem «benfazeja», todo esse idealismo do filme como «arte» simples e plena, a sétima de nome? Ao quebrar o brinquedo, perdêmo-lo, é esta a posição do discurso semiótico: ele alimenta-se desta perda, coloca em seu lugar o desejado progresso de um conhecimento — é um inconsolável que se consola, que se agarra pela mão para ir trabalhar. Os objectos perdidos são os únicos que se tem medo de perder, e o semiólogo é aquele que os encontra *pelo outro lado:* «Não há fumo sem fogo».

* Frequentadores habituais do cinema MacMahon, em Paris, que pela sua concepção do cinema e pela forma como incensaram os nomes dos realizadores preferidos (Lang, Losey...) formavam, há alguns anos atrás, um dos grupos característicos da cinefilia parisiense. *(N. do T.)*

II

HISTÓRIA / DISCURSO

(Nota acerca dos dois voyeurismos)

Estou no cinema. Perante os meus olhos desenrolam-se as imagens do filme hollywoodiano. Hollywoodiano? Não forçosamente. Podem ser as imagens de um desses filmes de narração e de representação — um desses «filmes», simplesmente, no sentido actualmente mais conhecido do termo —, de um desses filmes que a indústria do cinema tem por função produzir. A indústria do cinema e também, mais amplamente, a *instituição cinematográfica* na sua forma actual. É que esses filmes não representam apenas milhões que é necessário investir, rentabilizar, recuperar com lucros e investir de novo. Eles pressupõem, além disso, quanto mais não seja para assegurar o circuito-retorno do dinheiro, que os espectadores paguem o lugar e que, por conseguinte, tenham *vontade* de o pagar. A instituição cinematográfica ultrapassa em muito este sector (ou este aspecto) do cinema declarado directamente comercial.

Questão de «ideologia»? Têm os espectadores a mesma ideologia que os filmes que lhes são fornecidos, enchem as salas e desse modo a máquina vai rodando? Com certeza. Mas é também uma questão de desejo e, portanto, de posição simbólica. Utilizando os termos de Émile Benveniste, o filme tradicional apresenta-se como história e não como discurso. Todavia, é discurso se o referirmos às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público, etc.; porém, o característico desse discurso, e o próprio princípio da sua eficácia enquanto discurso, é precisamente o de apagar as marcas da enunciação e disfarçar-se em história. Como se sabe, o tempo da história é sempre o «realizado». Do mesmo modo, o filme de transparência e de narração plenária assenta numa

negação da carência, da procura, a qual nos remete pela sua outra face (sempre mais ou menos regrediente), a sua face satisfeita e saciada: realização formulada de um desejo não formulado.

Fala-se de «regimes» políticos, de regimes económicos, diz-se de um automóvel, segundo a constituição da sua caixa de velocidades, que ele autoriza três, quatro ou cinco regimes. O desejo também tem os seus regimes, os seus escalões mais ou menos duráveis de estabilização económica, as suas posições de equilíbrio em relação à proibição, as suas formações beneficiárias (a «história», por exemplo, isto é, o narrado sem o narrador, um tanto como no sonho ou no fantasma). Trata-se de regulações nada fáceis de afinar, que primeiro têm que fazer uma rodagem durante muito tempo (desde 1895, o cinema andou muito às apalpadelas antes de encontrar a sua fórmula hoje dominante), regulações produzidas pela evolução social e que esta substituirá por outras, mas que não modifica continuamente (tal como mais uma vez, nos equilíbrios políticos) visto que não existem milhares delas para instaurar à discrição e porque cada uma daquelas que funciona efectivamente é uma máquina bem enredada sobre si mesma, que tende a perpetuar-se e se encarrega dos mecanismos da sua própria reprodução (a recordação de cada satisfação fílmica torna-se representação de finalidade em relação à seguinte). É isto que acontece com o género de filmes que hoje em dia ocupa os «écrans», *écrans* exteriores das salas de espectáculo e *écrans* interiores do *ficcional*, isto é, deste imaginário simultaneamente protegido e consentido que a «diegese» nos oferece.

A fim de evocar esses filmes, como é que eu vou estabelecer a minha própria posição de sujeito? Neste momento, estou a escrever estas poucas linhas, que são igualmente uma homenagem a um dos homens de ciência que melhor sentiram, a partir do enunciado, todos os recuos que a enunciação como instância distinta pode configurar, todas as reviravoltas de que o próprio enunciado pode vir a ser reinvestido. Vou pois colocar-me, durante o tempo deste escrito, num certo lugar de mim mesmo (e claro que não é o único), num lugar a partir do qual o meu «objecto», o filme de feitura vulgar, possa despontar o melhor possível. No psicodrama cultural das «posições», não desempenharei hoje o papel daquele que gosta desses filmes, e também não o papel daquele que não gosta. Deixarei que se marquem na minha folha algumas figuras daquele que gosta de os ver entre aspas, que

gosta de os absorver como citações datadas (como um vinho cujo deleite reside também no milésimo exibido), na ambivalência de uma ternura anacrónica e de um sadismo conhecedor, que quer quebrar o brinquedo e abrir o ventre da máquina.

Com efeito, o filme em que penso possui uma forte existência (social, analítica), não pode ser reduzido a uma artimanha de alguns produtores de cinema ávidos de dinheiro e astutos na maneira de o obter. O cinema também existe como obra nossa, da época que o consome, como uma *intenção da consciência*, inconsciente nas suas raízes, sem a qual não se pode compreender o trajecto de conjunto que cria a instituição e dá conta da sua duração: não basta que os estúdios nos ofereçam uma mecanicazinha aperfeiçoada, dita «filme de ficção», também é necessário que o seu jogo se cumpra, ou, simplesmente, que se efectue: que *tenha lugar*. E este lugar está em cada um de nós, numa disposição económica que a história modelou ao mesmo tempo que modelava a indústria do cinema.

Estou no cinema. Assisto à projecção do filme. *Assisto*. Tal como a parteira que assiste a um parto e que, ao fazê-lo, assiste a parturiente, eu estou presente no filme segundo a modalidade dupla (e não obstante única) do ser-testemunha e do ser-adjuvante: vejo e ajudo. Ao ver o filme eu ajudo-o a nascer, a viver, visto que é em mim que viverá e porque é feito para isso: para ser visto, isto é, para não existir senão perante o olhar. O filme é exibicionista, tal como o era o romance clássico do século XIX, com intriga e personagens, esse romance que o cinema imita (semiologicamente), prolonga (historicamente) e substitui (sociologicamente, uma vez que o escrito tomou actualmente outra via).

O filme é exibicionista e ao mesmo tempo não o é. Ou pelo menos há vários exibicionismos e voyeurismos que lhe correspondem, vários exercícios possíveis da pulsão escópica, desigualmente reconciliados consigo mesmos e que desigualmente fazem parte de uma prática calma e reabilitada da perversão. O verdadeiro exibicionismo tem dentro de si qualquer coisa do triunfo e é sempre bilateral na troca dos fantasmas quando não na materialidade das acções: é da ordem do discurso, não da história, e assenta inteiramente no jogo das identificações cruzadas, no vai e vem assumido do *eu* e do *tu*. O casal perverso (que tem os seus equivalentes na história das produções culturais) encarrega-se, através da encenação dos seus relançamentos e ressaltos, do impulso final-

mente indiviso (e que também o foi nas suas origens narcísicas, em toda a criança) do desejo de evidência no torniquete infatigável das suas duas vertentes: activo/passivo, sujeito/objectivo, ver/ser visto. Se há triunfo nestas espécies de representação, é porque aquilo que elas exibem não é exactamente o exibido mas sim, através dele, a própria exibição. O exibido sabe que é olhado, deseja que seja assim, identifica-se com o *voyeur* de quem é objecto (mas que o constitui também como sujeito). Outro regime económico, outra regulação. Não a regulação do filme de ficção, mas aquela de que por vezes se aproxima o grande teatro, em que o actor e o espectador estão presentes um para o outro, em que o *jogo* (jogo do comediante, jogo do público) é também uma partilha lúdica dos papéis (dos «empregos»), um consentimento duplo e activamente cúmplice, uma cerimónia sempre um pouco cívica que solicita mais do que o homem privado: é uma festividade. O teatro conserva ainda — mesmo que seja no estado caricatural de reunião mundana, quando se trata dos produtos insípidos do teatro ligeiro — qualquer coisa das suas origens gregas, do seu clima inicial de cidadania, de actividade dos dias feriados, em que todo um povo se olha a si mesmo. (Mas havia os escravos, que não iam ao teatro, e cuja massa tornava possível no seu exterior o exercício de uma certa democracia.)

O filme não é exibicionista. Eu vejo-o, mas ele não me vê quando eu o vejo. Todavia, ele sabe que eu o vejo, mas não quer saber isso. É esta denegação fundamental que orientou todo o cinema clássico nas vias da «história», que sem descanso apagou o seu suporte discursivo, que fez dele (no melhor dos casos) um belo objecto fechado cuja fruição só pode realizar-se sem o seu conhecimento (e, literalmente, contra sua vontade), um objecto cuja periferia não tem fendas e que por conseguinte não se pode abrir num interior-exterior, num sujeito capaz de dizer «sim!».

O filme sabe que o vêem e não o sabe. Neste ponto há que ser um pouco mais preciso. É que, com efeito, aquele que sabe e aquele que não sabe não se confundem completamente (é característico de toda a negação implicar também uma clivagem). Aquele que sabe é o cinema, a *instituição* (e a sua presença em cada filme, isto é, o discurso que está por detrás da história); aquele que não quer saber é o filme, o *texto* (o texto terminal): a história. Durante a projecção do filme o público está presente perante o actor, mas o actor está ausente do público; e durante

a rodagem, em que o actor estava presente, é o público que está ausente. Deste modo, o cinema encontra o meio de ser simultaneamente exibicionista e segredista. A troca do ver e do ser visto vai ser fracturada no seu centro, e os seus dois flancos separados repartidos em dois momentos do tempo: outra clivagem. Nunca é o meu parceiro que eu vejo, mas a sua fotografia. Não é por isso que deixo de ser *voyeur*, mas sou-o segundo um regime diferente, o da cena primitiva e do buraco de fechadura. O *écran* rectangular permite todos os feiticismos, todos os efeitos de exactamente-antes, visto que coloca à altura exacta, em que a pretende, a barra terminante e sibilante que detém o visto e inaugura o mergulho tenebroso.

Para este modo de voyeurismo (escalão económico actualmente estável e bem afinado), o mecanismo da satisfação assenta no conhecimento que tenho da ignorância de ser visto em que se encontra o objecto visto. «Ver» não é já enviar qualquer coisa, mas surpreender qualquer coisa. Este qualquer coisa que é feito para ser surpreendido instalou-se e organizou-se pouco a pouco na sua função e, por meio de uma espécie de especialização institucional (como nessas casas que se chamam «especializadas»), tornou-se a história, a história do filme: o que se vai ver quando se diz «vou ao cinema».

O cinema nasceu muito mais tarde que o teatro, numa época em que a noção de *indivíduo* (ou a sua versão mais nobre, a «pessoa») marcava muito fortemente a vida social, em que já não existiam escravos para permitir que os «homens livres» formassem um grupo relativamente integrado, participando em comum nalguns grandes afectos e economizando assim o problema da «comunicação», que supõe uma etnia dilacerada e esmigalhada. O cinema é uma questão do homem privado (como o romance clássico mais uma vez, o qual, contrariamente ao teatro, depende da «história»), e o voyeurismo do espectador não se importa nada em ele próprio ser visto (a sala está às escuras, o visível está por completo do lado do *écran*), não se importa nada com um objecto que saiba, ou antes, que queira saber, com um objecto-sujeito que com ele partilha o exercício da pulsão parcial. Basta, e até é preciso — outro trajecto da fruição do mesmo modo específico — que o actor faça como se não fosse visto (e por conseguinte não visse o seu *voyeur*), que se entregue às suas ocupações ordinárias e prossiga a sua existência tal como a previa a história do filme,

que continue os seus passatempos numa sala fechada, acautelando-se o mais possível em ignorar que um rectângulo de vidro foi colocado numa das paredes, e que vive numa espécie de aquário um pouco mais avaro dos seus «dias» que os aquários verdadeiros (esta retenção faz ela mesma parte do jogo «escópico»).

Aliás, os peixes também estão do outro lado, com os olhos colados ao vidro, tal como os pobres de Balbec que viam comer os comensais do grande hotel. O festim, mais uma vez, não é feito em comum: festim furtivo e não festim festivo. Espectadores-peixes, que absorvem tudo pelos olhos e nada pelo corpo: a instituição do cinema prescreve um espectador imóvel e silencioso, um espectador *oculto,* constantemente em estado de submotricidade e de sobrepercepção, um espectador alienado e feliz, acrobaticamente agarrado a si mesmo pelo fio invisível da vista, um espectador que não se recupera como sujeito senão no último momento, por meio de uma identificação paradoxal com a sua pessoa própria, extenuada no olhar puro. Não se trata aqui da identificação do espectador com os personagens do filme (ela já é secundária), mas da sua prévia identificação com a instância vidente (invisível) que é o próprio filme como discurso, como instância que cita a história e a dá a ver. Se o filme tradicional tende a suprimir todas as marcas do sujeito da enunciação é para que o espectador tenha a impressão de ser ele próprio esse sujeito, mas no estado de sujeito vazio e ausente, de pura capacidade para ver (todo o «conteúdo» está do lado do visto): com efeito, convém que o espectáculo «surpreendido» seja igualmente surpreendente, que possua (como em qualquer satisfação alucinatória) a marca da realidade exterior. O regime da «história» permite conciliar tudo isso, visto que a história, no sentido de Émile Benveniste, é sempre (por definição) uma história de parte alguma, que ninguém conta, mas que, contudo, alguém recebe (sem o que não existiria): em certo sentido, é portanto o «receptor» (o receptáculo, de preferência) que a conta e, simultaneamente, ela não é contada de forma alguma, visto que o receptor não é exigido a não ser como lugar de ausência, em que ressoará melhor a pureza do enunciado sem o enunciador. É bem verdade, nestes numerosos traços, que a identificação primária do espectador se opera em volta da própria câmara, como mostrou Jean-Louis Baudry.

Então, estádio de espelho (como pretende o mesmo autor)? Numa larga medida, sim (no fundo, acabamos de o dizer), e

contudo não completamente. É que aquilo que a criança vê no espelho, o que vê como um outrem que se torna *eu,* é, ainda assim, a imagem do seu próprio corpo: subsiste portanto uma identificação (e não apenas secundária) com o *visto.* No cinema tradicional, o espectador não se identifica senão com o que é do vidente, a sua imagem não figura no *écran,* a identificação primária já não se constrói em torno de um sujeito-objecto mas sim em torno de um sujeito puro, omnividente e invisível, ponto de fuga da perspectiva monocular que o cinema foi buscar à pintura. E, de maneira conversa, todo o visto é atirado para o lado do objecto puro, objecto paradoxal que tira desse confinamento a sua força singular. É uma situação cruelmente estilhaçada, em que a toda a custa se mantém a dupla negação sem a qual não haveria história: o visto ignora que é visto (para que não o ignorasse, já seria preciso que fosse um pouco sujeito), e a sua ignorância permite ao *voyeur* ignorar-se como tal. Não resta mais do que o facto bruto da vidência: vidência de fora-da-lei, vidência do *Id* que nenhum *Eu* assume, vidência sem marcas nem lugar, vicariante como o narrador-Deus e como o espectador-Deus: é a «história» que se exibe, é a história que reina.

III

O FILME DE FICÇAO E O SEU ESPECTADOR

(Estudo metapsicológico)

1. Filme/sonho: o saber do sujeito.

2. Filme/sonho: a percepção e a alucinação.

3. Filme/sonho: graus de secundarização.

4. Filme/fantasma.

5. A intenção fílmica.

1

FILME/SONHO: O SABER DO SUJEITO

O sonhador não sabe que sonha, o espectador do filme sabe que está no cinema: é esta a primeira e principal diferença entre situação fílmica e situação onírica. Fala-se por vezes de impressão de realidade em relação a ambas, mas a verdadeira ilusão é característica do sonho e apenas dele. Para o cinema é melhor limitarmo-nos a notar a existência duma certa *impressão* de realidade.

Todavia, a distância entre os dois estados tende por vezes a reduzir-se. No cinema, a participação afectiva pode tornar-se particularmente viva, conforme a ficção do filme ou a personalidade do espectador e a *transferência perceptiva* aumenta então de um grau, durante breves instantes de fugitiva intensidade. A consciência que o sujeito tem da situação fílmica como tal começa a baralhar-se um tanto, a oscilar sobre si mesma, embora esse escorregamento, simplesmente iniciado, nunca chegue ao seu termo nos casos ordinários.

Não é bem nessas sessões de cinema em que se podem ver os espectadores, frequentemente crianças, por vezes adultos, levantarem-se dos assentos, gesticularem, encorajarem com a voz o herói positivo da história e injuriarem o «mau» que eu estou a pensar (essas sessões ainda existem, por exemplo nas aldeias ou pequenas cidades de países como a França ou a Itália). Geralmente, trata-se de manifestações menos desordenadas do que parece: é a própria instituição cinematográfica, nalgumas das suas variantes sociológicas (= público infantil, rural ou pouco escolarizado, público de de tipo comunitário, em que toda a gente que está na sala se conhece), que as prevê autoriza e integra. Há que levar em

conta, se quisermos compreendê-las, o ludismo consciente e os comportamentos de grupo, o *encorajamento ao espectáculo* através do jogo da activação motriz. Nesta medida, o gasto de energia muscular (a voz e o gesto) significa quase o contrário daquilo que inicialmente poderia sugerir ao observador vindo das capitais, das salas anónimas e silenciosas. Esse gasto não indica forçosamente que o público tenha avançado mais na vida da ilusão autêntica. Ou antes, pode ver-se nele um desses comportamentos intrinsecamente ambivalentes em que um acto único, duplamente firmado, exprime ao mesmo tempo tendências virtualmente contrárias. O sujeito que se entrega a uma irrupção motriz na diegese não pôde inicialmente ser a tal incitado senão por meio de um começo, por mais modesto que seja — por mais *prescrito* que esteja, caso necessário, pelos ritos indígenas de assistência a uma projecção —, de um começo de confusão entre o filme e a realidade. Mas a própria irrupção, logo que se põe em movimento (irrupção que é, além disso, colectiva), vai dissipar a confusão nascente reinstalando os sujeitos na sua actividade própria, que não é a dos protagonistas que evoluem no *écran:* estes últimos não aprovam o espectáculo. Exagerando as coisas para melhor as ver, poder-se-ia dizer que o que começou como *acting* acaba como *acto.* (Distinguiremos assim dois grandes tipos de descargas motrizes, a que escapa à prova da realidade e a que permanece sob seu controlo.) O espectador deixa-se arrastar — talvez iludir, no espaço de um segundo — pelas virtudes agógicas características do filme de diegese e entra em acção, mas é precisamente esta acção que o desperta, que o tira da sua breve queda numa espécie de sono, em que ela mergulhava a sua raiz, e que vem repor o filme à distância do sujeito à medida que se desenvolve num comportamento de aprovação: aprovação do espectáculo como tal, e não forçosamente da sua qualidade, ainda menos de todos os comportamentos diegéticos, aprovação que é trazida do exterior, a um relato imaginário, por uma pessoa que para esse efeito executa actos reais.

Se se consideram as suas condições de possibilidade económicas (no sentido freudiano do termo), a atitude do «bom público», do público exuberante ou infantil, apresenta no estado atenuado qualquer coisa de comum com o sonambulismo [1]: pode definir-se, pelo menos no primeiro dos seus dois tempos, como um género particular de comportamento motriz cujo carácter próprio é o de ser desencadeado pelo sono ou pelo seu homólogo fugitivo e esboçado. Esta aproximação pode ser esclarecedora como contribuição para uma metapsicologia do estado fílmico, mas depressa

encontra os seus limites, visto que o público entusiasta é despertado pelos seus actos ao passo que o sonâmbulo não o é (é devido ao seu segundo tempo, portanto, que os dois processos divergem). Além disso, não é certo que o sonâmbulo sonhe [2], enquanto que no espectador que entra em acção a queda no sono é ao mesmo tempo queda no sonho. Ora, sabe-se que o sonho, que escapa à prova de realidade, não escapa de modo nenhum à consciência (constitui mesmo uma das grandes modalidades do consciente); a dissociação entre motricidade e consciência [3] é pois susceptível de ir mais longe em certos casos de sonambulismo que nos comportamentos do público de tipo «interveniente».

A fim de que a transferência perceptiva, a confusão onírica e sonolenta entre filme e realidade, muito longe ainda da sua efectivação total, tenda talvez a adquirir um pouco mais de consistência, são necessárias outras condições, menos espectaculares que as da assistência vociferante. O espectador adulto, membro de um grupo social em que se assiste aos filmes sentado e em silêncio — o espectador, em uma (outra espécie de indígena), que não é nem criança nem boa criança — não se encontra de modo nenhum ao abrigo, se o filme o tocar profundamente, se estiver em estado de fadiga, de turbulência afectiva, etc., desses curtos instantes de oscilação mental cuja experiência cada um de nós possui, e que o obrigam a dar um passo em direcção à ilusão verdadeira, o aproximam de um tipo *forte* (ou mais forte) de crença na diegese, um pouco como nessas espécies de atordoamentos instantâneos e rapidamente restabelecidos que têm os condutores de automóvel no final duma longa etapa nocturna (coisa que o filme também é). Nas duas situações, logo que termina o estado segundo, a breve tontura psíquica, o sujeito tem o sentimento, e não é por acaso, de «despertar» porquanto estava furtivamente mergulhado num estado de sono e sonho. O espectador terá desse modo sonhado um pequeno pedaço do filme; não que esse pedaço falte e ele o tenha imaginado pois tal pedaço figurava realmente na banda e foi esse pedaço, e não outro, que o sujeito viu, mas viu-o em sonho.

O espectador imóvel e mudo, tal como o prescreve a nossa cultura, não tem oportunidade de «sacudir» o seu sonho nascente, tal como se tira o pó de uma peça de roupa, graças a uma descarga motriz. É sem dúvida por isso que ele leva a transferência perceptiva um pouco mais longe do que o fazem os públicos

que invadem activamente a diegese. (Haveria nisto matéria para uma tipologia socio-analítica das diferentes maneiras de *assistir* a uma projecção de filme.) Podemos, portanto, supor que é o mesmo *quantum* de energia que num caso serve para alimentar os actos e noutro para sobreinvestir a percepção até fazer dela um início de *alucinação paradoxal:* alucinação por meio da tendência para confundir distintos níveis de realidade, por meio de uma ligeira flutuação temporária no jogo da prova de realidade na qualidade de função do Eu [4], e paradoxal porque lhe falta essa característica, específica da verdadeira alucinação, de produção psíquica integralmente endógena. O sujeito, desta feita, alucinou o que lá estava realmente, o que no mesmo momento percebia de facto: as imagens e os sons do filme.

Nos casos de que acabamos de falar, e sem dúvida noutros mais, o espectador do filme romanesco não sabe inteiramente que está no cinema. Também acontece, em sentido inverso, que o sonhador, até certo ponto, saiba que sonha: nos estádios intermédios entre a vigília e o sono, nomeadamente no começo e no final da noite, ou quando o sono profundo se escapa, não deixando mais do que farrapos incompletos, pesados e fragmentados, e mais geralmente todas as vezes que surgem no espírito pensamentos como «Estou a sonhar» ou «Não passa de um sonho», pensamentos que, apenas com um duplo e único movimento, vêm integrar-se no sonho de que formam uma parte e abrem entretanto uma brecha no fechamento hermético que geralmente o define [5]. Devido à sua clivagem específica, as intenções deste género assemelham-se aos regimes especiais de percepção fílmica há pouco evocados. É nas suas aberturas, mais do que no seu funcionamento mais comum, que o estado fílmico e o estado onírico tendem a juntar-se (mas as próprias aberturas sugerem um parentesco simultaneamente menos estreito e mais permanente): aqui, a transferência de percepção encontra-se como que encetada, menos inteira que no resto do sonho; ali, propõe o seu limite com um pouco mais de insistência que no resto do filme.

Freud atribuía as brechas no sonho a uma complexa interacção entre as diferentes instâncias metapsicológicas e nomeadamente tópicas. Em princípio, o Eu deseja dormir. Dormir e, caso necessário, portanto, sonhar (sonhar inteiramente): com efeito, quando um desejo surge do inconsciente, o sonho apresenta-se como a única solução que simultaneamente possa saciá-lo e evitar

qualquer começo de despertar. Mas a única parte inconsciente do Eu, a instância recalcante (a «proibição»), em acordo com o Supereu que a inspira, e mais geralmente o proibido, contra os quais ela tem precisamente por missão manter a proibição, também permanecem acordados e activos, ou pelo menos susceptíveis de activação durante o próprio sono. O inconsciente, na sua dupla face recalcada e recalcante (= inconsciente do Id inconsciente do Eu), nunca dorme verdadeiramente e aquilo a que chamamos o sono é uma modificação económica que afecta principalmente o preconsciente e consciente [6]. A vigilância de uma parte do Eu, que permite que a outra prossiga o sono, reveste geralmente a forma da censura (ela própria inseparável do «trabalho do sonho» e das características manifestas próprias do fluxo onírico); esta, como se sabe, chega a marcar os sonhos mais profundos, aqueles em que a transferência perceptiva é total e a impressão de sonhar nula, aqueles, em conclusão, que são inteiramente compatíveis com o sono. Mas também pode acontecer que esta instância de auto-observação e de autovigilância [7] seja levada a interromper o sono em graus diversos, se bem que os dois efeitos contrários derivam da mesma missão de proibição, missão que se exerce agora em condições diferentes [8]. Tal sonho provoca bastante medo; a censura, num primeiro tempo, não conseguiu suavizar suficientemente o seu conteúdo, de maneira que a sua segunda intervenção consistirá em o fazer parar, e como ele o sono. Alguns pesadelos despertam (despertam mais ou menos) e alguns sonhos muito agradáveis também; algumas insónias são obra do Eu, o qual, assustado de antemão com os seus sonhos, prefere renunciar a dormir [9]. A um menor grau de violência no conflito interno, por conseguinte a um menor grau de despertar, é o mesmo processo que continua a ser responsável pelos diversos regimes de consciência em que o sujeito está demasiado adormecido para que o seu sonho possa continuar, mas suficientemente desperto para adivinhar que não se trata senão de um sonho — assim se aproximando de uma situação fílmica muito comum —, ou ainda quando exerce uma influência deliberada sobre o próprio desenrolar do sonho [10], substituindo, por exemplo, às sequências que se anunciavam uma outra versão mais satisfatória ou menos assustadora. (É como que um filme com versões *alternativas* e o cinema oferece por vezes construções deste género [11].)

Estas diferentes situações apresentam um ponto comum. Elas dependem de uma intervenção activa da instância que dorme apenas parcialmente, do Eu inconsciente; é ele que desperta mais ou

menos energicamente a instância que dorme, o Eu preconsciente. Noutros casos, que num sentido vão dar ao mesmo resultado, são os ritmos próprios deste último que jogam directamente: ainda não está completamente adormecido, ou começam a já não o estar, como nos «estados intermédios» da noite e da manhã. — Quanto à função de *consciência,* lembremos que dorme apenas quando o sono não tem sonhos. O sonho, mesmo quando é acompanhado de um sono profundo, desperta-a e fá-la trabalhar, visto que o texto final das suas produções é consciente. O sono realmente profundo (que quase não existe) seria um regime psíquico no qual todas as instâncias dormiriam. Pode-se falar de «sono profundo», num sentido relativo e prático, em duas circunstâncias: quando o sonho não tem de forma alguma consciência de ser sonho, e *a fortiori* quando o sono não tem sonhos. Estas duas situações adicionadas cobrem aproximadamente o conjunto dos casos em que a língua corrente diz que se «dorme completamente» (ou, simplesmente, que se dorme, sem precisões). Elas correspondem ao grau máximo de sono de que é capaz o aparelho psíquico no seu funcionamento normal.

Estes mecanismos metapsicológicos são evidentemente complexos, e até muito mais do que aquilo que diz este resumo expedito, mas conservarei apenas a implicação de base que lhes é comum: o desígnio inteiramente onírico, a ilusão de realidade total, pressupõe o sono profundo, no sentido que acaba de ser definido. Sabe-se quanto Freud insistia nesta estreita correlação entre o sonho e o sono (consagrando-lhe um estudo especial [12] após a própria *Traumdeutung*), correlação que vai muito para lá da simples evidência que nela se poderia ver, uma vez que não é apenas externa (= «Só se sonha quando se dorme»), mas que o processo interno do sonho implica no seu particular as condições económicas do sono [13]. Como corolário, cada flexão no pleno exercício da transferência perceptiva corresponde a um enfraquecimento do sono, a um certo modo ou a um certo grau de despertar. Na nossa perspectiva, tudo isso se pode enunciar assim: o grau de ilusão de realidade é inversamente proporcional ao da *vigilância.*

Esta formulação ajudará talvez a compreender melhor o estado fílmico, colocando-o perante o estado onírico como uma complexa mistura de afinidades e diferenças. Em oposição às actividades ordinárias da vida, o estado fílmico tal como o induzem

os filmes tradicionais de ficção (e nisso é verdade que desmobilizam) assinala-se por uma tendência geral à baixa de vigilância, por um começo de sono e de sonho. É corrente, quando não se dormiu o suficiente, que a sonolência ameace mais durante a projecção de um filme do que antes ou mesmo depois. O filme narrativo não incita à acção, e se é especular não é apenas, como se disse [14], por causa do jogo do cenário à italiana, da perspectiva monocular com o seu ponto de fuga em que o sujeito-espectador se admira na posição de qualquer Deus, ou porque reactiva em nós as condições características do estádio do espelho no sentido de Lacan [15] (= sobrepercepção e submotricidade), é também, e mais directamente, mesmo se as duas coisas estão ligadas, porque favorece a retracção narcísica e a complacência fantasmática, as quais, quando são empurradas até mais longe, entram na definição do sonho e do sono [16]: recesso da líbido no Eu, suspensão provisória do interesse pelo mundo exterior assim como dos investimentos de objectos, pelo menos na sua forma real. A este respeito, o filme romanesco, molinete de imagens e sons que sobrealimentam as nossas zonas de sombra e de irresponsabilidade, é uma máquina de moer a afectividade e de inibir a acção.

Esta diminuição da vigilância no estado fílmico admite (pelo menos) dois graus distintos. O primeiro constata-se de maneira muito geral e consiste no próprio facto da impressão de realidade, certamente diferente da ilusão de realidade mas que é já o seu longínquo começo; é característico de todos os filmes de diegese, independentemente do seu conteúdo como do seu maior ou menor grau de «realismo», o jogar com esta impressão, dela tirarem o seu encanto e influência específicas e serem feitos para isso. Um passo mais na baixa de vigilância e são os regimes especiais de percepção fílmica de que falámos no início. Intervêm de maneira mais fugitiva, mais episódica; avançam um pouco mais em direcção à ilusão verdadeira sem nunca a atingirem, durante o breve instante de um atordoamento mental.

Acontece que o espectador sabe quase sempre que está no cinema e o sonhador quase nunca sabe que sonha. Para lá dos casos intermédios, reveladores discretos de um parentesco simultaneamente mais profundo e dialéctico, o filme de diegese e o sonho mantêm-se separados, se os considerarmos cada um no seu conjunto, por uma diferença importante e regular no grau da transferência perceptiva; a impressão e a ilusão permanecem distintas. A conservação desta diferença em regime ordinário, como aliás o seu enfraquecimento nos casos-fronteira, residem numa

única e mesma razão que é o sono ou a sua ausência. O estado fílmico e o estado onírico tendem a juntar-se quando o espectador começa a adormecer (embora a linguagem corrente, neste grau, não fale de «sono»), ou quando o sonhador começa a despertar. Mas a situação dominante é aquela em que o filme e o sonho não se confundem: é que o espectador do filme é um homem acordado, ao passo que o sonhador é um homem que dorme.

Notas

1 Freud, «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 133.
2 Idem, ***Ibid.***
3 Idem, ***Ibid.***
4 «Instituição do Eu» em Freud, *ibid.*, pp. 142 a 144.
5 *L'Interprétation des rêves*, p. 416.
6 *L'Interprétation des rêves, pp. 485-486* — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pp. 128-131.
7 «Pour introduire le narcissisme», pp. 101-102.
8 *L'Interpretation des rêves*, p. 493.
9 «Deuil et Mélancolie», 1917, in *Métapsychologie*, p. 164. — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 131.
10 *L'Interprétation des rêves*, p. 486.
10 *L'Interprétation des rêves*, p. 486.
11 No tomo I de *Essais sur la signification au cinéma*, tentei analisar (pp. 213-215), com o nome «sequência potencial», uma dessas construções, que figura num filme de Jean-Luc Godard, *Pierrot le Fou* *.
* *Pierrot le Fou*, 1965. Título em português: *Pedro, o Louco*. (*Nota do tradutor*).
12 «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», no seu conjunto e mais especialmente p. 145.
13 Idem.
14 Nomeadamente Jean-Louis Baudry (ver nota 6 da p. 22.
15 «Le stade du miroir», comunicação ao XIV° Congresso Psicanalítico Internacional, Marienbad, Agosto de 1936. — «Le Stade du Miroir comme formateur de la fonction du Je», comunicação ao XVI° Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, Julho de 1949 (publicado na *Revue française de psychanalyse*, n.° 4, Outubro-Dezembro de 1949).
16 «Pour introduire le narcissisme», p. 89 — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pp. 125-126.

2

FILME/SONHO: A PERCEPÇÃO E A ALUCINAÇÃO

A segunda diferença maior entre intenção fílmica e intenção onírica deriva estreitamente da primeira. A perceção fílmica *é* uma percepção real (é realmente uma percepção), não se reduz a um processo psíquico interno. O espectador recebe imagens e sons que se apresentam como a representação de outra coisa que não eles, de um universo diegético, mas que continuam a ser imagens e sons verdadeiros, susceptíveis de atingir ainda por cima outros espectadores, ao passo que o fluxo onírico não pode atingir outra consciência senão a do sonhador. A projecção do filme não pode começar antes de as bobinas terem chegado, mas nada disso é exigido para que o sonho se excite. A imagem fílmica faz parte dessas «imagens reais» (quadros, desenhos, gravuras, etc.) que os psicólogos opõem às imagens mentais. A diferença de umas para as outras é a que separa a percepção e a imaginação, nos termos de uma fenomenologia do consciente. A produção do sonho consiste numa sucessão de operações que, de uma ponta à outra, permanece interior ao aparelho. Num sistema behaviourista, dir-se-ia que o característico da percepção fílmica é o comportar um estímulo. Enquanto que a «percepção» onírica não implica nenhum.

O *coeficiente de ilusão*, por conseguinte, é muito superior no sonho, duplamente superior: porque o sujeito «acredita» mais e porque aquilo em que acredita é menos verdadeiro. Porém, noutro sentido (e voltaremos a isso), a ilusão diegética, menos forte no absoluto, é mais singular, talvez mais temível, se a referirmos às suas condições, visto que é a ilusão de um homem acordado. A ilusão onírica é em parte neutralizada, desde que há homens que sonham, pela velha constatação de que «Não passava de um

sonho». Esta secular técnica de banalização, apesar dos seus equivalentes como «Tudo isso é cinema», é de emprego mais incómodo face à ilusão fílmica, visto que, como se sabe, no cinema não se dorme.

Com as suas imagens e sons verdadeiros (exteriores), o filme romanesco contribui para alimentar com uma substância suplementar e importada o fluxo fantasmático do sujeito, a irrigar as figuras do seu desejo, e não é duvidoso que o cinema clássico seja, entre outras coisas, uma prática de saciamento afectivo. (Simplesmente, não se deve esquecer que está longe de ser o único a jogar esse papel muito antigo, que nada tem de vil; qualquer *ficção* — «fantasia», para Freud [1] —, e até mesmo nas artes geralmente consideradas mais nobres [2], serve também para isso, para aquilo que um inútil moralismo de fachada pretende opor à «arte autêntica».) O filme clássico, na medida em que propõe esquemas de comportamento e protótipos libidinais, atitudes corporais, géneros de vestuário, modelos de desenvoltura ou de sedução, na medida em que é uma instância iniciadora para uma adolescência permanente, substituiu historicamente o romance de grande época, do século XIX (ele próprio descendente da época antiga): preenche a mesma função social, função que o romance do século XX, cada vez menos diegético e representativo tende em parte a abandonar.

Todavia, nota-se que as narrativas fílmicas contrariam frequentemente a imaginação. Segundo o filme, ou segundo o espectador, são susceptíveis de induzir reacções em que se lê a irritação afectiva ou a alegria fantasmática, e que, por mais racionalização que o sujeito procure, não passam de frustrações classicamente seguidas de agressividade contra o agente frustrador, neste caso o filme. O espectador mantém com o filme uma relação de objecto (de bom ou de mau objecto), e os filmes, tal como já o dizem as fórmulas correntes e enigmáticas que se empregam depois de se terem visto, são coisas de que se «gosta» ou de que se «não gosta». A vivacidade destas reacções nalguns casos, e a própria existência do *desprazer fílmico*, não fazem mais do que confirmar o parentesco do filme de ficção e do fantasma. A experiência comum mostra que o filme divide muitas vezes os julgamentos de pessoas que, quanto ao mais, reagem quase sempre em uníssono. (Mas também se verifica, e é mais uma confirmação, que essas divergências encontram geralmente os meios de se removerem quando

o ajustamento fantasmático se opera desde o nascimento e prossegue a pouco e pouco: quando duas pessoas vêem o filme juntas, isto é, quando cada uma delas está só sem o estar.)

Do ponto de vista tópico, o desprazer fílmico pode dimanar, conforme as ocasiões, de duas fontes distintas, e por vezes da sua acção convergente. Pode surgir do lado do Id, não suficientemente alimentado pela diegese do filme; a satisfação pulsional é escassamente medida, tratando-se então de um caso de frustração propriamente dita (frustração actual, em termos freudianos): é o que se passa com os filmes que nos parecem «frouxos» ou «aborrecidos» ou «insignificantes», etc. Mas a agressividade contra o filme — cuja forma consciente, nos dois casos, consiste em declarar que não se gostou dele, isto é, que foi um mau objecto — também pode residir numa intervenção do Supereu e das defesas do Eu, que se assustam e contra-atacam quando a satisfação do Id foi, pelo contrário, muito viva, como acontece por vezes com filmes «de mau gosto» (o gosto torna-se um excelente álibi), filmes exagerados, ou infantis, ou sentimentais, ou sádico-pornográficos, etc., numa palavra os filmes de que nos defendemos (quando, pelo menos, fomos atingidos) por meio do sorriso ou do riso, pela alegação de tolice, grotesco ou «inverosimilhança».

Para que um sujeito «goste» de um filme, é necessário, em suma, que os pormenores da diegese lisonjeiem suficientemente os seus fantasmas conscientes e inconscientes a fim de lhe permitir um certo saciamento pulsional e é também necessário que este saciamento fique contido dentro de certos limites, que fique para cá do ponto em que se mobilizariam a angústia e a rejeição. É necessário, noutros termos, que as defesas do espectador (ou, pelo menos, dos processos de edulcoração e substituição simbólica que dele apresentam um equivalente funcional suficientemente eficaz) se encontrem integradas no próprio conteúdo do filme [3], por meio de um desses felizes acasos que presidem igualmente às relações entre pessoas e aos «encontros» da vida, de tal maneira que o sujeito esteja dispensado de pôr em acção as suas próprias defesas, as quais inevitavelmente se traduziriam por uma antipatia pelo filme. Enfim, todas as vezes em que não se gostou de um filme de ficção é porque ele o foi demasiado, ou não o suficiente, ou ambas as coisas.

Quaisquer que sejam os trajectos psíquicos que o produzam, o desprazer fílmico é uma coisa que existe: alguns espectadores não gostam de certos filmes. O cinema de ficção, que em princípio favorece o fantasma também pode contrariá-lo: um de nós não

imaginava os heróis com essa fisionomia e estatura que o *écran* lhe dá a perceber e que não pode retocar, irrita-se surdamente por a intriga não seguir o desenvolvimento que ele teria desejado, «não via as coisas assim». Os espectadores que o intelectual (indígena que muitíssimas vezes se ignora) considera como ingénuos não hesitam em declarar que um filme lhes não agradou porque acaba muito mal, ou porque é muito ousado, muito duro, muito triste, etc.; um passo mais na ingenuidade e dir-nos-ão claramente que o filme é mau «porque os dois irmãos teriam sido capazes de se compreender e reconciliar» (isto não são mais do que exemplos à toa, mas muitas conversas acerca do cinema são desta ordem, e até mesmo a maioria se se considerar a população dos espectadores no seu conjunto). O intelectual exclama, desta feita com razão, que as características do filme, enquanto as enunciarmos assim, referindo-nos ao seu conteúdo bruto, não podem constituir critérios de avaliação. Mas seria duplamente ingénuo se esquecesse, ou se escondesse, que qualquer coisa nele — que está mais bem coberta mas que nunca desaparece — responde aos filmes da mesma maneira. Estes fenómenos de *decepção do fantasma* são particularmente aparentes quando um romance já conhecido é levado ao *écran*. O leitor do romance, segundo as vias próprias e singulares do seu desejo, tinha de antemão procedido a toda uma organização visual das palavras lidas, e quando vê o filme gostaria de a encontrar: de facto, gostaria de a *rever*, em virtude dessa implacável força de repetição que habita o desejo, que leva a criança a usar constantemente o mesmo brinquedo e o adolescente a escutar constantemente a mesma música antes de abandonar pela seguinte que por sua vez saturará uma parte dos seus dias. Mas o leitor do romance nem sempre encontra o *seu* filme, visto que o que ele tinha perante si, com o filme verdadeiro, é agora o fantasma de outrem, coisa raramente simpática (ao ponto de provocar o amor quando o é).

Deparamos aqui com a segunda grande diferença entre estado fílmico e estado onírico. Como realização alucinatória do desejo, o filme de ficção é menos *seguro* que o sonho, falha mais vezes na sua missão corrente. É que, precisamente, não é alucinatório, assenta em percepções verdadeiras que o sujeito não pode moldar a seu bel-prazer, em imagens e sons que lhe são impostos do exterior. O sonho responde ao desejo com mais exactidão e regularidade: desprovido de materiais, está seguro de nunca chocar com a realidade (e a realidade é também o fantasma de outrem). É como um filme que tivesse sido «rodado» de uma ponta à outra

pelo próprio sujeito do desejo, e também pelo sujeito do medo, filme singular tanto pelas suas censuras e não-ditos como pelo seu conteúdo expresso, talhado à medida do seu único espectador (é outra espécie de «planificação»), espectador que é igualmente o seu autor e tem toda a razão em estar contente com isso, visto que nunca somos tão bem servidos senão quando o somos por nós próprios.

Na teoria freudiana, o sonho, juntamente com a alucinação propriamente dita e outros regimes especiais de consciente (*amentia* de Meynert, etc.), pertencia a um conjunto particular de situações económicas, as «psicoses alucinatórias de desejo[4]». Neste termo, Freud agrupava as condições diversas e precisas em que um objecto pode ser alucinado se a sua presença for desejada com muita força. Isto significa que não pode desagradar, pelo menos no princípio (visto que as reacções à alucinação podem evidentemente ser penosas). O filme diegético, pelo contrário, que em certos aspectos é, não obstante, da ordem do fantasma, pertence também à *ordem da realidade*. Apresenta uma das características principais dessa ordem: em relação ao desejo (em relação ao medo que é a sua outra face), pode «cair» mais ou menos bem, não é por natureza o seu cúmplice, só pode vir a sê-lo depois, por meio de um encontro ou ajustamento cujo sucesso nunca está garantido — pode agradar ou desagradar, tal como o real e porque dele faz parte. Deste modo, perante o sonho que está mais embrenhado do lado do princípio de prazer, o estado fílmico assenta mais no princípio de realidade: conservando como fim último o prazer, aceita desvios tácticos, por vezes longos e pesados, por meio de desprazeres sentidos como tal. Trata-se de uma diferença de efeito psíquico que deriva de uma diferença inteiramente material: a presença no filme, sem equivalente no sonho, de imagens e de sons quimicamente inscritos num suporte exterior, isto é, a própria existência do filme como «registo» e como *banda*.

A realidade física do filme, facto simples e importante, não deixa de estar em relação com o problema da vigília e do sono, problema inicialmente encarado neste estudo. Em regime normal, o processo alucinatório não pode estabelecer-se senão nas condições económicas do sono[5]. Em situação de vigília, e por conseguinte em situação cinematográfica, o trajecto mais frequente das excitações psíquicas desenha uma linha de sentido único, uma linha orientada que é a «via progressiva» de Freud. As impulsões têm a

sua fonte inicial no mundo exterior (ambiente quotidiano ou banda fílmica), atingem o aparelho psíquico pela sua extremidade perceptiva (= sistema percepção-consciência), e vêm finalmente inscrever-se, em forma de traços mnésicos, num sistema psíquico menos periférico que ora é o preconsciente (como nas «recordações» no sentido corrente da palavra) ora é o inconsciente, com a sua memória própria, quando se trata de impressões do mundo que foram recalcadas após a recepção. Por conseguinte, este itinerário vai do exterior ao interior. No sono e no sonho o percurso é inverso; a «via regressiva» [6] é aquela que tem como ponto de partida o preconsciente e o inconsciente e como ponto de chegada a ilusão de percepção. O motor do sonho é o desejo inconsciente [7], ligado a recordações infantis recalcadas; ele próprio se encontra reactivado, através das associações de afectos e representações, por recordações preconscientes mais recentes e não recalcadas («restos diurnos»); uma vez reunidas, estas duas incitações constituem o «desejo preconsciente» do sonho [8]. É, portanto, um conjunto de recordações, preconscientes e inconscientes, que está na origem de todo o processo, e são essas recordações, remodeladas e transformadas pela censura, o «trabalho do sonho», as adjunções imaginárias etc., que vão manifestar-se no conteúdo terminal (manifesto) da apreensão onírica. Porém, a fim de chegar a esta apreensão no seu singular poder de ilusão, é necessário também que os traços mnésicos portadores do desejo tenham sido sobreinvestidos até à alucinação, isto é, até um ponto de vivacidade em que se confundem com as percepções: até um ponto, em suma, em que põem em acção, senão os órgãos dos sentidos no seu funcionamento fisiológico ordinário, pelo menos o sistema da percepção na sua qualidade de instância psíquica e intenção de consciência específica. Deste modo, o percurso regressivo tem como ponto de chegada a percepção, mas a sua qualidade particular é de a investir desde o interior (é a definição da psicose alucinatória), enquanto que habitualmente ela o é do exterior, constituindo-a este traço como percepção verdadeira. Freud lembra que certas actividades da vida desperta, tais como a medição visualizante ou a evocação voluntária das recordações [9], assentam igualmente no princípio da regressão, mas que, nesse caso, esta se detém antes do seu termo visto que a recordação e a imagem mental são claramente reconhecidas pelo sujeito, o qual não as toma por percepções. O que falta nestas intenções é a última etapa do processo regressivo, a etapa propriamente alucinatória, aquela que chega a atingir a função perceptiva desde o interior, na base de representações puramente

psíquicas mas muito carregadas de desejo. A regressão completa não é pois possível, em regra geral, a não ser no estado de sono, e é também por isso que o espectador do filme, homem que não dorme, é incapaz de verdadeiras alucinações, mesmo quando a ficção é de natureza a reactivar fortemente os seus desejos. Durante a vigília, o fluxo regressivo, quando se esboça, vem chocar com um contrafluxo progressivo mais potente que ele e quase que ininterrompido [10], que o impede de chegar ao fim. O sono, pelo contrário, suspende este impulso inverso ao deter as percepções, e liberta desse modo a via para as impressões regressivas, as quais podem ir até ao fim do seu percurso próprio. No estado fílmico, que é uma variante entre outras do estado de vigília, esta análise clássica confirma-se inteiramente e as suas formulações não têm de ser modificadas mas apenas precisadas: o contrafluxo (que neste caso é particularmente rico, premente e contínuo) é o do próprio filme, das imagens e dos sons reais que investem a percepção a partir do exterior.

Mas então se é assim, o nosso problema desloca-se e a nossa interrogação vai ter de mudar de lado. O que há a compreender em termos de economia, é que o estado fílmico, apesar da vigilância e do contrafluxo, permite esses inícios de regressão de que falei acima e é marcado por impulsos psíquicos, mais ou menos consistentes, no sentido da transferência perceptiva e da alucinação paradoxal. Mais fundamentalmente, é a própria impressão de realidade, e por conseguinte a possibilidade de uma certa saciedade afectiva através da diegese, que pressupõe um começo de regressão, visto que ela não é outra coisa senão uma tendência geral (segundo os casos: nado-morta ou mais desenvolvida) para perceber como verdadeiras e exteriores os acontecimentos e heróis da ficção e de modo nenhum as imagens, e os sons da instância puramente ecrânica, aliás a única real: uma tendência, em suma, a perceber como real o representado e não o representante (o material tecnológico da representação), a atravessar este último sem o apreender em si mesmo, a queimá-lo como se fosse uma etapa sem interesse. Se o filme representa um cavalo a galope, temos a impressão de ver um cavalo a galope e não manchas de luz em movimento que imitam cavalo a galope. Atingirmos aqui a grande e clássica dificuldade de interpretação levantada por qualquer *representação*. Nas condições específicas do cinema, pode enunciar-se assim: como é que o espectador opera o salto mental que é o único meio que o pode levar do dado perceptivo, formado por impressões visuais e sonoras em movimento, à constituição de um universo ficcional — de

um significante objectivamente real mas negado a um significado imaginário mas psicologicamente real? É verdade que um esboço regressivo um pouco semelhante se constata também noutros estados de vigília, como a evocação das recordações, mas isso não nos diz ainda nada (posto que as condições são bastante diferentes) acerca das formas particulares que reveste este fenómeno num dos casos, como o estado fílmico, em que ele não foi estudado sob este ângulo.

A via progressiva definida por Freud também comporta uma variante (melhor, uma bifurcação) que até agora este texto deixou de lado. Na vida desperta, a acção, isto é, a função do Eu que consiste em modificar o real no sentido do desejo, exige toda uma regulação perceptiva que a precede e acompanha permanentemente. Para discernir um objecto é preciso tê-lo visto e é preciso vê-lo. Assim, ao longo do dia, impressões vindas do exterior atingem o aparelho psíquico pela porta da percepção e «saem» dele (digamos) sob a forma de esforços motrizes que regressam ao mundo. Se o sonho pressupõe o sono, é também porque este último suspende toda a acção e vem desse modo bloquear a saída motriz, exutório que, pelo contrário, permanece constantemente disponível no estado de vigília e contribui consideravelmente para impedir a regressão, limpando por meio de modificações musculares todas as espécies de excitações que, sem ele, têm de preferência tendência a refluir para a saída perceptiva, como o fazem precisamente no sonho.

A situação fílmica traz em si alguns elementos de uma inibição motriz, e nisso ela é um sono leve, um sono acordado. O espectador está relativamente imóvel, mergulhado numa relativa obscuridade, e, sobretudo, não ignora que a natureza *espectacular* do objecto-filme e da instituição-cinema na sua forma histórica constituída: está de antemão decidido a comportar-se como espectador (função da qual extrai o seu nome), em espectador e não em actor (os actores têm o seu lugar marcado, que está algures: do outro lado do filme); durante o tempo da projecção, difere qualquer projecto de acção. (As salas de cinema, claro, também servem para outra coisa, mas nessa medida os seus ocupantes deixaram de ser espectadores e abandonaram voluntariamente o estado fílmico por causa de um comportamento de realidade...) No verdadeiro espectador as manifestações motrizes reduzem-se a pouco [11]: mudanças de posição na cadeira, modificações mais ou menos conscientes da expressão facial, comentários eventuais a meia-voz, riso (se o filme, voluntariamente ou não, o provocar,

procura em pontilhado (para os espectadores em casal ou em grupo) de uma relação verbal ou gestual com o vizinho de cadeira, etc. O característico da situação institucional do espectáculo é, impedir que os comportamentos motrizes sigam até muito longe o seu curso normal, mesmo nos casos em que a diegese do filme poderia apelar para prolongamentos activos (= sequências eróticas, sequências de mobilização política, etc.; é nisso que estes géneros se contradizem a si mesmos na sua pseudo-ruptura de ficção e, num sentido desejável ou não, não poderiam começar a existir verdadeiramente como *filmes* a não ser que o *cinema* como rito fosse profundamente modificado, em particular nas modalidades da própria «sessão»; é também nisso que as sessões ditas especializadas ou os filmes-panfleto possuem, na falta de encanto ou subtileza, um excedente de coerência e franqueza). Nas condições correntes da projecção, todos podem observar que o sujeito exposto ao estado fílmico (sobretudo quando é bastante forte a influência da ficção sobre o seu fantasma) se sente como que entorpecido, e que os espectadores, à saída, brutalmente rejeitados pelo ventre negro da sala para a luz viva e desagradável da sala de entrada, têm por vezes rosto pasmado (feliz e infeliz) como ao acordar. Sair de um cinema é um pouco como levantar-se: nem sempre é fácil (salvo se o filme era realmente indiferente).

Deste modo o estado fílmico realiza, a um grau mais fraco, algumas das condições económicas do sono. Trata-se de uma situação de vigília entre outras mas menos afastada do sono do que a maior parte dessas outras. Aqui se encontra num novo desvio, com blocagem parcial da saída motriz, a noção de uma menor vigilância, inicialmente proposta em referência às condições perceptivas do estado fílmico (as duas coisas andam juntas, o sono inibe simultaneamente a percepção e a acção). No espectador de cinema, a energia psíquica, que noutras circunstâncias da vida desperta se teria dissipado em acções, vê-se, pelo contrário, poupada, mesmo se é à força. Vai seguir outros itinerários de descarga, em virtude do princípio de prazer que procura sempre liquidar as paralisações. Ela vai arrepiar caminho em direcção à instância perceptiva, tomar a via regressiva e dedicar-se a sobreinvestir a percepção desde o interior. E como, no mesmo momento, é próprio do filme o alimentar ricamente essa percepção desde o exterior, a regressão completa, do género onírico, vê-se impedida em detrimento de uma espécie de seri-regressão que representa um

outro tipo de equilíbrio económico, diferente pela sua dosagem mas igualmente marcado e característico. O que o define, é um *duplo reforço* da função perceptiva, simultaneamente do exterior e do interior: fora do estado fílmico existem poucas situações nas quais um sujeito receba impressões exteriores particularmente densas e organizadas no preciso momento em que a sua imobilidade o predispõe interiormente a «sobre-recebê-las». O filme clássico joga com esta tenaz, cujos dois ramos ele próprio instalou. É o duplo reforço que torna possível a impressão de realidade, é graças a ele que o espectador, a partir do material ecrânico, que é o único que lhe é dado à partida (= manchas de luz que se agitam sobre um rectângulo, sons e palavras que vêm de nenhuma parte), se torna capaz de um certo grau de crença na realidade de um imaginário, cujos signos lhe são fornecidos *capaz de ficção,* em suma. É que a capacidade de ficção, esquecêmo-lo frequentemente não é apenas (não é inicialmente) a capacidade — desigualmente partilhada e por causa disso regalo dos estetas — em inventar ficções, é antes de tudo a existência historicamente constituída, e muito mais generalizada, de um regime de funcionamento psíquico socialmente regulado, que se chama precisamente ficção. Antes de ser uma arte, a ficção é um facto (um facto do qual se podem apropriar certas formas de arte).

Entre esta capacidade de ficção e o filme de representação narrativa, a relação é estreita e em duplo sentido. O cinema de diegese não poderia funcionar como instituição — e não teria portanto começado a existir, ainda que de facto tenha começado apenas a desaparecer e forme ainda actualmente o mais evidente da produção, boa ou má — se o espectador, já «treinado» pelas artes de representação mais antigas (romance, pintura figurativa, etc.) e pela tradição aristotélica da arte ocidental no seu conjunto, não fosse capaz de adoptar de maneira estável e renovada à discrição o regime especial de percepção que aqui nos reforçamos por analisar em termos freudianos. Mas inversamente, a existência de uma indústria cinematográfica que produz muito e sem parar, retroage sobre o efeito psíquico que a tornou possível e lucrativa (possível porque lucrativa), vem estabilizá-lo, diferenciá-lo, enquadrá-lo, oferecer-lhe uma possibilidade contínua de satisfação que o mantém vivo, terminando essa indústria por reproduzir assim as suas próprias condições de possibilidade. Por outro lado, se bem que a capacidade de ficção já se encontrasse no princípio de todas as artes miméticas (e se bem que a própria noção de diegese, contrariamente ao que julgam alguns, remonte à filosofia grega e

não à semiologia do cinema [12]), subsiste ainda o facto de que o filme, tal como tentei mostrar algures dentro de um espírito mais fenomenológico, produz uma impressão de realidade muito mais viva que o romance ou o quadro, visto que a natureza característica do significante cinematográfico, com as suas imagens fotográficas particularmente «semelhantes», com a presença real do movimento e do som, etc., tem com efeito inflectir o fenómeno-ficção, apesar de muito antigo, para formas historicamente mais recentes e socialmente específicas.

Notas

1 *Introduction à la psychanalyse,* 1916-17, pp. 354-355 na tradução francesa (Payot, 1972).

2 Como diz Malraux, «o teatro não é sério, mas sim a corrida de touros; os romances não são sérios, mas sim a mitomania» («*La condition humaine,* p. 244 da edição Skira).

3 Esta ideia já foi expressa por um investigador americano, Christian Koch, numa tese de doutoramento curiosa e bastante interessante (infelizmente ainda não impressa), *Understanding Film as a Process of Change,* 272 páginas dactilografadas, 1970, Iowa City, University of Iowa.

4 «Complément Métapsychologique à la théorie du rêve», p. 137.

5 *L'Interprétation des rêves,* p. 462.

6 *L'Interprétation des rêves,* pp. 460-461, e mais geralmente todo o capítulo VII, 2 (pp. 453 a 467). — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pp. 133 a 135.

7 *L'Interprétation des rêves,* mais especialmente p. 477.

8 «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 132.

9 *L'Interprétation des rêves,* p. 461. — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 139. — «Le Moi et le Ça», p. 188.

10 *L'Interprétation des rêves,* p. 462.

11 Segundo Henri Wallon, a soma das impressões espectatoriais durante a projecção de um filme divide-se em duas séries nitidamente separadas e de peso desigual, que nomeia respectivamente «série visual» (seria melhor dizer «diegética») e «série proprioceptiva» (sentimento do corpo próprio, e por conseguinte do mundo real, que se mantém de maneira diminuta); cf. «L'Acte perceptif et le cinéma», *Révue Internationale de filmologie* (Paris), n.º 13, Abril-Junho de 1953.

12 Ao ler esta frase, Gérard Genette diz-me que aqueles que sentiram «diegese» como uma noção absolutamente nova, tinham razão, sem o saber, até um certo ponto. Aquilo que a teoria do filme tirou de Aristóteles e de Platão foi a ideia geral e a palavra. Mas o empréstimo não se fez sem distorção. Para os Gregos, a *diegesis* (tal como o seu correlato, a *mimesis*) é uma modalidade da *lexis,* isto é, uma maneira entre outras de apresentar a ficção, uma certa técnica

da narração (ao mesmo tempo que o próprio acto de relatar); é uma noção formal (ou melhor, modal). Nos estudos actuais, «diegese» tende de preferência a designar aquilo que é narrado, a própria ficção como corpo, com aquilo que conota de pseudo-real e de universo referencial (de «mundidade», ter-se-ia dito na altura da Libertação).

Nesta medida, a «diegese» de que hoje em dia se fala pode ser considerada, na sua dimensão exacta, como uma inovação introduzida em estética geral pelos teóricos do cinema. Introduzida mais precisamente (aproveito esta ocasião para o lembrar) pelos filmólogos, dez a quinze anos antes do movimento semiológico. *Diegese* faz parte do número (muito modesto) dos termos técnicos de base que Etienne Souriau considerava indispensáveis para as análises fílmicas; cf. o seu Prefácio (pp. 5-10) ao *Univers Filmique*, obra colectiva (Flammarion, 1953); ou (melhor ainda) o seu artigo intitulado «La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie» (*Revue Internationale de filmologie*, n.º 7-8, pp. 231-240).

3

FILME/SONHO: GRAUS DE SECUNDARIZAÇÃO

O conjunto das diferenças entre o filme de ficção e o sonho, e por conseguinte também o conjunto das suas semelhanças, deixa-se ordenar em torno de três grandes factos que derivam, cada um à sua maneira, da diferença entre a vigília e o sono: o *desigual saber do sujeito* quanto àquilo que está a fazer, em seguida a presença ou a ausência de um material perceptivo real, e em terceiro lugar uma característica do próprio conteúdo textual (texto do filme ou texto do sonho), sobre a qual vamos agora falar. O filme diegético é, em geral, consideravelmente mais «lógico» e mais «construído» que o sonho. Os filmes fantásticos ou maravilhosos, os filmes mais irrealistas, não são a maior parte das vezes senão filmes que obedecem a uma outra lógica de género (tal como o próprio filme realista), a uma outra regra do jogo que inicialmente supuseram (os géneros são instituições) e no interior da qual são perfeitamente coerentes. Raramente nos acontece descobrir perante uma narração fílmica essa impressão de *absurdidade real* geralmente sentida perante a recordação dos nossos próprios sonhos ou perante relatos de sonhos, essa impressão tão específica, tão reconhecível (da qual os filmes que se querem absurdos, nisso semelhantes à «literatura do absurdo» de outrora, se mantêm tão afastados), em que simultaneamente entram a obscuridade interna dos elementos e a confusão da sua ligação, a enigmática vivacidade das zonas ofuscadas pelo desejo e o naufrágio desassossegado e escurecido das regiões quase esquecidas, o sentimento de uma tensão e o de uma moleza, o afloramento suspeito de uma ordem dissimulada e a evidência de uma verdadeira incoerência que, contrariamente à dos filmes que procuram fazer delirar, não seria um laborioso acrescento mas sim a intimidade real de um texto.

O psicólogo René Zazzo [1], tocando quanto ao fundo uma repetida observação de Freud, afirma com razão que o conteúdo manifesto de um sonho, se fosse estritamente transposto para o *écran*, daria um filme intelegível. Um filme, acrescento eu, verdadeiramente intelegível (objecto realmente bastante raro), e de modo nenhum um desses filmes de vanguarda ou de pesquisa que o público experimentado sabe que é conveniente compreendê-los e não os compreender simultaneamente, que não os compreender é a melhor maneira de os compreender, que procurar compreendê-los um pouco mais seria o cúmulo da incompreensão, etc. Estes filmes — cuja função social objectiva, pelo menos em certos casos, consiste principalmente em responder ao desejo ingenuamente perdido de não-ingenuidade que possuem certos intelectuais — integraram no seu regime institucional de inteligibilidade uma certa dose de ininteligibilidade elegante e codificada, de maneira que ao fim e ao cabo a própria ininteligibilidade é intelegível. Todavia, trata-se de um género, e que ilustra o contrário daquilo que queria mostrar; ele revela até que ponto o filme tem dificuldade em atingir a absurdidade verdadeira, o incompreensível puro, exactamente isso que o mais comum dos nossos sonhos, em certas sequências, atinge logo à primeira e sem esforço. Sem dúvida que é pela mesma razão que são quase sempre tão pouco críveis as «sequências de sonho» que figuram nos filmes narrativos.

Depara-se-nos aqui o problema da elaboração secundária. De um a outro dos seus escritos, Freud variou um tanto nas suas afirmações quanto ao momento exacto em que intervém a elaboração secundária no interior do processo completo de produção do sonho (= trabalho do sonho). Umas vezes considera que ela entra em jogo perto do fim [2], depois das condensações, deslocamentos e «figurações» diversas, e que tem como função revestir apressadamente com uma fachada lógica de última hora os produtos ilógicos do processo primário, outras vezes situa-a sensivelmente mais a montante [3], ao nível dos próprios pensamentos do sonho, ou de uma escolha operada a destempo entre esses pensamentos; outras vezes, finalmente (e é a hipótese mais provável), Freud recusa-se a marcar-lhe um lugar segmental numa quase-cronologia [4], e considera que os diferentes processos cuja resultante será o sonho manifesto se produzem segundo o modo do entrelaçamento, isto é, de maneira simultaneamente alternativa, sucessiva e simultânea. (Existe também o caso em que um fantasma,

portanto um objecto mental por definição secundário, é integrado tal e qual ao sonho manifesto; voltaremos a este ponto.) Porém, o que persiste, seja como for, é que o processo secundário não é mais do que uma das forças cujas combinações e compromissos determinarão o conteúdo consciente do sonho, e que o seu peso global é as mais das vezes inferior ao dos outros mecanismos concorrentes (condensações, deslocamentos, figurações), que obedecem todos ao processo primário. É por isso que a «lógica do sonho» (a lógica da diegese onírica) é realmente outra, e que nela um objecto pode transformar-se imediatamente num outro sem provocar a admiração do sonhador antes de despertar, uma silhueta ser *claramente* reconhecida como sendo (sendo, e não «representando») simultaneamente duas pessoas que o sonhador, sem dificuldade de maior, considera no mesmo instante como distintas, etc. Entre a lógica do filme mais «absurdo» e a do sonho, haverá sempre uma diferença, visto que neste último, o surpreendente não surpreende e que, por conseguinte, nada nele é absurdo: é daí que deriva precisamente a admiração e a impressão de absurdo, no momento de despertar.

O processo primário assenta no princípio do prazer «puro», não corrigido pelo princípio de realidade e, a este título, visa a descarga máxima e imediata das excitações psíquicas (afectos, representações, pensamentos, etc.). Todos os itinerários de escoamento da energia são pois bons para ele, e é o fundamento das condensações e deslocamentos que são trajectos «não ligados»; no deslocamento, por exemplo, toda a carga psíquica se transporta de um objecto para outro, sem estar ligada pelas coacções de realidade que fazem deles dois objectos substancialmente distintos e não susceptíveis de equivalência total. O processo secundário, que, pelo contrário, obedece ao princípio de realidade consiste sempre em fixar certos trajectos de pensamento (= energia ligada) e em impedir que as impressões se descarreguem segundo outros percursos; é a definição das diversas lógicas despertas, isto é, das diversas lógicas (simplesmente) se se considerar a palavra no seu sentido corrente. Mas como o processo primário é característico do inconsciente, as suas operações características são subtraídas a qualquer observação directa, e não podemos conhecê-las, ou pelo menos fazer uma ideia acerca delas, a não ser graças a casos privilegiados como o sintoma, o lapso, o *acting*, etc., nos quais os resultados desses trajectos específicos (mas não esses próprios trajectos) se tornam conscientes e manifestos.

Entre esses casos privilegiados, um dos principais é o sonho; tem mesmo um privilégio a mais, visto que, entre eles, é o único que não é meu neurótico, como o sintoma ou o *acting*, nem demasiado menor, como o lapso e os actos falhados. Em suma, de forma a que a «lógica» primária possa resultar em produtos conscientes um tanto importantes são necessárias, em situação normal, as condições do sonho, logo do sono. É o sono, mais do que o próprio sonho, que suspende o exercício do princípio de realidade [5], visto que o sujeito adormecido não tem nenhuma tarefa de realidade a cumprir. E quando está acordado (quando está, por exemplo, a ver ou a fabricar um filme), o processo secundário vem cobrir todos os seus esforços psíquicos, pensamentos, sentimentos e actos, de tal forma que o processo primário, que é a sua materialização permanente, deixa de conduzir a resultados directamente observáveis, visto que todo o observável, antes de se tornar tal, terá transitado pela lógica secundária, que é a do consciente.

Do ponto de vista do analista do cinema tudo se passa, portanto, como se a elaboração secundária (que na produção-percepção do sonho não é senão uma força entre outras, e não a principal) se tornasse, na produção e percepção do filme, a força dominante, omnipresente, aquela que tece o *meio mental*, o meio e o lugar em que o filme se dá e se recebe. Quando se procuram os obscuros parentescos (semeados de diferenças) do filme e do sonho, caímos diante desse objecto singular e metodologicamente atraente, diante desse monstro teórico que seria um sonho no qual a elaboração secundária, só por si, teria feito quase tudo, um sonho em que o processo primário não desempenharia mais do que um papel fortuito e intermitente, um papel de fazedor de brechas, um papel de *evadido:* em conclusão, um sonho que seria como a vida. Quer isto dizer (acabamos por voltar sempre a isto) que se trataria do sonho de um homem desperto, de um homem que sabe que sonha e que por conseguinte sabe que não sonha, que sabe que está no cinema, *que sabe que não dorme:* pois se um homem que dorme é um homem que não sabe que dorme, um homem que sabe que não dorme é um homem que não dorme.

Quais são as condições que devem ser reunidas para que sintamos essa impressão específica que é a absurdidade real? São fixas e Freud alude frequentemente a elas [6]. É necessário que uma produção do inconsciente, largamente dominada pelo processo primário, seja directamente apresentada à apercepção consciente; é esta transplantação brutal de um meio para outro, este arrancamento, que provoca o sentimento consciente de absurdidade: como quando evocamos, ao acordar, a recordação dos nossos próprios sonhos. No caso dos filmes estas condições não se encontram reunidas; uma delas é respeitada (apresentação à instância consciente), mas a outra não, visto que aquilo que é apresentado não é uma produção directa do inconsciente, ou pelo menos não o é mais do que os discursos e os actos ordinários da vida. É por isso que o filme, produção de um homem acordado apresentada a um homem acordado, não pode ser senão «construído», lógico, e como tal sentido.

Todavia, o fluxo fílmico assemelha-se mais ao fluxo onírico do que os outros produtos da vigília. É recebido, já o dissemos, num estado de menor vigilância. O seu significante próprio (as imagens sonoras e em movimento) confere-lhe uma certa afinidade com o sonho, visto que coincide de entrada com o significante onírico num dos seus traços maiores, a expressão «por imagens», a capacidade de figurabilidade, segundo o termo de Freud. É verdade que a imagem pode organizar-se — e que ela o fez as mais das vezes, no cinema como algures, tragada que está pelos constrangimentos da comunicação e as pressões da cultura [7] — em figuras tão «ligadas», tão secundárias como as da língua (e que a semiologia clássica, de inspiração linguística, está bem situada para apreender). Mas também é verdade, e Jean-François Lyotard tem razão em insistir nisso [8], que tem mais dificuldade a submergir-se por completo nessas junções lógicas e que qualquer coisa nela tem tendência a fugir disso. Em cada «linguagem», as características próprias da matéria do significante, como tinha assinalado, a outro nível, em *Langage et Cinéma* [9], têm uma certa influência sobre o tipo de lógica que vai informar os textos (é o problema das «especificidades» encarado no plano das configurações formais). O inconsciente não pensa, não discorre, figura-se em imagens; em compensação, qualquer imagem é vulnerável à atracção, muito desigual segundo os casos, do processo primário e das suas modalidades características de encadeamento. A própria linguagem, que não se deve confundir com a língua, sofre frequentemente esta atracção, como se vê em poesia, e Freud mostrou [10] que o sonho ou certos sintomas tratam as representações de palavras como

representações de coisas. A imagem pela sua natureza, pelo seu parentesco com o inconsciente, está um pouco mais exposta a isso. (Todavia, não se trata senão de uma diferença de imediata e por isso devemos evitar recuperar o antagonismo psicodramático da palavra e da imagem, grande tema mitológico de uma certa ideologia «audiovisual» que esquece a força dos condicionamentos sociais que se exercem em comum sobre meios de expressão diferentes.)

Quando se encara mais particularmente o cinema de ficção narrativa, que não é mais do que um cinema entre outros possíveis, este parentesco do filme e do sonho — parentesco do significante — duplica-se com uma afinidade suplementar respeitante ao significado. É que também é característico do sonho (e do fantasma, acerca do qual voltaremos a falar) o consistir numa *história.* É claro, há história e história. A história do filme desenrola-se sempre claramente (ou a escuridão, pelo menos, nele é sempre acidental e segunda), é uma história *contada,* uma história, em suma, recoberta por uma narração [11]. A história do sonho é uma história «pura», uma história sem narração, que emerge no tumulto ou nas trevas, uma história que nenhuma instância narrativa vem *formar* (deformar), uma história de nenhures, que ninguém conta a ninguém. E, contudo, sempre é uma história: no sonho, como no filme, não há apenas imagens, há, clara ou confusamente tecida por essas mesmas imagens, uma sucessão, organizada ou caótica, de lugares, de acções, de momentos e de personagens.

Também será necessário encarar de mais perto — começarei a fazê-lo na parte deste livro — a natureza exacta (e os limites, também) das operações primárias que sobressistem na cadeia «secundarizada» do discurso fílmico [12]: trabalho considerável, com as suas exigências específicas de pesquisa que não permitem fazê-lo aqui, onde nos contentaremos em assinalar o seu lugar no seio de um problema mais vasto, que é o da ficção cinematográfica nas suas relações com a vigília e o sono. Contudo, deve dizer-se desde já que algumas das figuras mais específicas, ao mesmo tempo que as mais habituais, da expressão cinematográfica transportam em si, a partir da sua definição «técnica» e literal, qualquer coisa que está em relação com a condensação ou o deslocamento. Para nos atermos apenas a um exemplo único ao qual a própria banalidade confere um alcance diferente do excepcional ou pouco característico, a sobreimpressão e o *fondu*-encadeado — não obstante terem sido «recuperados» em código de pontuação [13] que diminuem o que têm de estranho e de inquietante — assentam em trajectos mentais em que se mantém uma certa desligação de ordem primária. O característico da sobreimpressão é de *operar* uma espécie de equivalência entre dois objectos distintos: equivalência parcial, simplesmente discursiva e metafórica («aproximação» provocada pela enunciação), durante tanto tempo quanto o espectador, num processo que se parece com a racionalização, a secundarizar no preciso momento em que a lê (em que a liga). Equivalência mais profunda, equivalência verdadeira, num sentido total, na medida em que o espectador também a recebe de maneira mais imediatamente afectiva. Entre estes dois tipos de recepção contraditórios e simultâneos, cujo modo de existência psíquica tentei algures [14] abordar melhor, a relação é a de uma clivagem e de uma denegação. Nalguma parte dele, o espectador leva a sério a sobreimpressão, vê nela outra coisa mais do que um artifício conhecido e neutralizado do discurso fílmico, *acredita* na equivalência real dos dois objectos que o *écran* sobrepõe (ou pelo menos em algum laço magicamente transitivo de um ao outro). Acredita nisso mais ou menos: economicamente, a força de um dos modos de recepção está em relação variável com a força do outro: alguns espectadores são mais censurados (ou são-no mais perante uma determinada sobreimpressão), algumas sobreimpressões são mais convincentes, etc. Subsiste o facto da equivalência — da equivalência que o filme *figura* directamente, fora dos «como», «assim como» ou «no mesmo momento...» com que a língua a teria balizado —, da equivalência que aparece como um misto de condensação e de deslocamento. No caso do *fondu*-encadeado, que é uma sobreimpressão mais estirada para a ordem do consecutivo, uma vez que uma imagem acaba por substituir a outra, a equivalência primária dos dois motivos parece-se um pouco menos com a condensação e um pouco mais com o deslocamento. Mas o que as duas figuras têm em comum é o porem em jogo até um certo ponto a transferência de uma carga psíquica de um objecto para outro (tendencialmente contrária a toda a lógica diurna), e nisso se pode ler, no estado de esboço (ou então de resíduo), a propensão, característica do processo primário, para abolir a própria dualidade dos objectos, isto é, para instaurar, fora das dilacerações impostas pela realidade, esses circuitos curtos e mágicos que o desejo exige, que nunca aprende a esperar. Deste modo o filme de ficção consola-nos das impossibilidades comuns.

O estudo dos fenómenos deste género, quer seja na própria linguagem cinematográfica ou nas operações formais de um filme dado, reenvia por uma das suas pontas ao inconsciente do cineasta (ou do cinema) — é o lado do «emissor». Mas também é interessante considerar a outra ponta (o «receptor», isto é, o estado fílmico). O que há de notável a este respeito, é que o aparecimento nos filmes dessas figuras mais ou menos primárias não provoca geralmente mais do que uma reduzida admiração e inquietação no espectador. O facto de serem imediatamente recuperadas numa lógica secundária da narração não explica tudo; o hábito histórico, a aculturação ao cinema, também não. Ao que parece, elas conservam em si o insólito suficiente para esperar uma recusa mais imediata e profunda, mais propalada também (visto que existem vestígios dela em certos espectadores perante certos filmes), uma recusa que teria podido tomar formas diversas: o protesto explícito, o riso como defesa polivalente e protecção para todo o serviço, a agressão interiormente perpetrada contra o filme (ou, pelo contrário, nos depressivos, a perplexidade extrema), a impressão carregada de ilogismo. Nenhuma destas reacções deixa de ter exemplos, mas também nenhuma é de lei, e, mesmo quando se produzem, respondem frequentemente, como se disse anteriormente, ao conteúdo fantasmático dos filmes e não àquilo que resta do processo primário na expressão fílmica como tal, nalgumas das suas operações susceptíveis de incidir em mais de um conteúdo. É que, para dizer a verdade, o específico destas últimas, em regime de ficção, é de se apagarem elas próprias, de jogarem em benefício da diegese, de a encherem de «crença» e sobreactivarem a sua influência afectiva à custa do seu próprio rebaixamento, segundo um processo de *transferência de crédito* que muito me impressionara a propósito das «trucagens» [15]. Este factor é um daqueles que permitem compreender que a recusa das configurações primárias não seja mais frequente, que o objecto-filme não surpreenda o espectador, que não seja um escândalo intrínseco.

Vemos agora como o estado fílmico combina em si dois processos contrários e todavia convergentes que, através de percursos inversos, vão dar ao mesmo resultado, a essa ausência do espanto com que a investigação se devia espantar um pouco mais. Ausência de espanto porque o filme é largamente secundário e o espectador está bem acordado, de maneira que eles estão como que ao mesmo nível um do outro; mas também, na medida em que o discurso do cinema está furado de emergências primárias, porque o espectador está um pouco menos acordado que noutras circunstâncias (o mesmo nível mantém-se, mas noutra base): cria-se assim uma espécie de compromisso, um regime médio de vigilância, ele próprio institucionalizado no cinema clássico, em que filme e espectador acabam por se regular um pelo outro, a regularem-se ambos num grau de secundarização idêntico ou vizinho. O espectador, durante a projecção, coloca-se em estado de menor alerta (está no espectáculo, nada lhe pode acontecer); ao cumprir o acto social de «ir ao cinema», ele é de antemão motivado a baixar de um furo as defesas do seu Eu, a não recusar aquilo que noutro sítio recusaria. Ele é capaz de, numa medida inteiramente relativa e não obstante singular, uma certa tolerância para com a manifestação consciente do processo primário. Não há dúvida que não é o único caso em que isso acontece (também há a embriaguez alcoólica, a exaltação, etc.), mas é precisamente um deles, com condições particulares que os outros não possuem: situação de espectáculo, presença de uma ficção materializada, etc. Entre os diferentes regimes da vigília, o estado fílmico é um daqueles que menos se desassemelham do sono e do sonho, do sono com sonho.

Notas

1 «Une expérience sur la compréhension du film», *Revue Internationale de Filmologie* (tome II, n.º 6), p. 160.

2 «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 137. — *L'Interprétation des rêves*, p. 489.

3 *L'Interprétation des rêves*, pp. 417-418, 503 a 506.

4 *L'Interprétation des rêves*, pp. 425 e 490.

5 «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», *L'Interprétation des rêves*, p. 144.

6 Nomeadamente na *Interprétation des rêves*, pp. 368, 450 (a propósito dos discursos psicóticos), 451, 506-507 (a propósito da condensação), etc.

7 Sobre este ponto, ver o texto n.º 7 do t. II dos meus *Essais sur la signification au cinéma* («Au delà de l'analogie, l'image»).

8 *Discours, Figure, Klincksieck*, 1971.

9 Nomeadamente no capítulo X e sobretudo X-4.

10 «L'Inconscient», pp. 114-115. — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», p. 136. — *L'Interprétation des rêves*, pp. 257 a 263.

11 Ver pp. 28-29 do t. I dos meus *Essais sur la signification au cinéma*.

12 Já existem pesquisas neste sentido, nomeadamente todas as de Thierry Kuntzel com a sua noção central de «trabalho do filme».

13 Ver «Ponctuations et Démarcations dans le film de diégèse» (retomado p. 111-137 do t. II de *Essais sur la signification au cinéma*).

14 Em «Trucage et Cinéma», pp. 173-192 do t. II de *Essais sur la signification au cinéma*.

15 «Trucage et Cinéma», já citado.

4

FILME/FANTASMA

Ao tentar precisar as relações entre o estado fílmico e o estado onírico, parentescos parciais e divergências incompletas, a cada passo se encontra o problema do sono, ou da sua ausência, ou dos seus graus intermédios. Por isso somos levados a introduzir na análise um termo novo, o *devaneio,* o qual, como o estado fílmico e contrariamente ao sonho é uma actividade da vigília. O francês, quando quer distinguir mais claramente o sonho do devaneio, chama este último por meio de um sintagma fixo e de facto redundante, «devaneia acordado». É o *«Tagtraum»* de Freud, o sonho de dia, numa palavra, o *fantasma consciente.* (Sabe-se que o fantasma, consciente ou inconsciente, pode igualmente ser integrado num sonho de que formará ou completará o conteúdo manifesto; mas neste caso perde algumas características do fantasma e adquire algumas do sonho. Do que agora vamos tratar é, por conseguinte, do fantasma não onírico.)

Os três primeiros capítulos deste estudo indicaram de antemão, mas de modo negativo e como que no vácuo, estes ou aqueles traços que aproximam o filme diegético do devaneio, uma vez que são frequentemente os mesmos que o afastam do sonho. Contentar-nos-emos em pegar neles pela sua outra vertente (o que os desloca fortemente), e em encarar alguns outros.

É notável, em primeiro lugar, que o grau e o modo de coerência lógica do filme romanesco seja quase que parecidos com os do «conto» da «story» que é o fantasma consciente segundo os termos de Freud [1], isto é, que a relação de forças entre a elaboração secundária e as diversas operações primárias é sensivelmente a mesma nos dois casos. Semelhança que não reside no facto, como à primeira vista se poderia crer, de o filme e de o devaneio serem ambos produtos conscientes, visto que o sonho também o

é e, não obstante, é muito menos lógico. Não é portanto o coeficiente específico do devir-consciente (a consciência no seu sentido descritivo, não tópico) que intervém aqui; o devir-consciente, ou a sua ausência, é um exponente que afecta o produto final de um processo psíquico, ao passo que a relativa semelhança do filme e do devaneio não pode ser compreendida senão ao nível dos modos de produção. Não que estes últimos sejam idênticos aqui e ali, mas ver-se-á que através da sua própria diferença acabam por se juntar, pelo menos no que concerne ao grau terminal de coerência secundária.

Se o filme é uma construção lógica, é porque é produto de homens acordados, cineastas assim como espectadores, cujas operações mentais são as do consciente e do pré-consciente. Estes últimos constituem portanto a instância psíquica que se pode considerar como directamente produtora do filme. Se bem que a impulsão primeira dos esforços psíquicos em geral, e, entre outros, da fabricação e recepção dos filmes, é sempre de ordem inconsciente, subsiste uma importante diferença entre os casos, como o sintoma ou o sonho, em que os mecanismos primários jogam num relativo descampado e aqueles em que, pelo contrário, eles se encontram mais completamente cobertos. No segundo grupo figura o mais evidente das actividades de vigília, enquanto não forem demasiado nevrotizadas. Defini-las (e com elas o filme) como *produções do pré-consciente* tem pois um sentido que não é absoluto e exige ser precisado: entende-se por isso que entre as forças inconscientes em que adquirem as suas raízes e o processo manifesto a que vão dar (discurso, acto, etc.), o elo de transformação que se vem intercalar, isto é, as operações pré-conscientes e conscientes, constitui finalmente a instância que terá realizado o mais importante da obra, de modo que o resultado visível é bastante diferente — bastante *afastado,* se conservarmos na palavra a sua virtudo de particípio passivo — da fonte inicial e do tipo de lógica que lhe é próprio: é o que acontece com os trâmites ordinários da vida de sociedade e na maior parte das produções culturais.

O fantasma consciente — ou melhor, o fantasma simplesmente, nas suas diferentes versões conscientes e inconscientes, inseparáveis umas das outras e agrupadas em «famílias» — enraiza-se no inconsciente de maneira mais directa e seguindo um circuito mais curto. Pertence mais ao sistema do inconsciente (ao inconsciente na sua acepção tópica), ainda que as suas manifestações ou algumas delas acedam à consciência, visto que está tematicamente próximo do representante-representação da pulsão, e energetica-

mente próximo do seu representante-afecto; daí a sua turva sedução quando se encontra reactivado por um filme ou por outra coisa. Este parentesco com as fontes pulsionais entra na própria definição do fluxo fantasmático, de modo que se pode ver nele (no sentido relativo há instantes enunciado) uma produção do inconsciente. Com certeza que o é, mas distingue-se contudo das outras produções do inconsciente, do sonho, do sintoma, etc. — e trata-se do segundo elemento da sua definição — pela sua lógica interna em que se vê a marca intrínseca do pré-consciente e do processo secundário: o fantasma é inicialmente organizado numa história (ou num quadro) relativamente coerente, com encadeamentos de acções, personagens, lugares, por vezes momentos, que a lógica das artes narrativas ou representativas não renegaria. (Sabe-se que os «sonhos lógicos [2]» são muitas vezes aqueles cujo conteúdo manifesto, no todo ou em parte, coincide com um fantasma inteiro ou com um bocado inteiro de fantasma.) Deste modo, se bem que o fantasma esteja sempre próximo do inconsciente devido ao seu conteúdo, e que o fantasma consciente seja apenas uma versão um pouco mais distante, uma prolongação germinante (um «rebento», como se diz) do fantasma inconsciente, o fantasma, por um outro lado (e até nas suas partes imergidas), traz sempre a marca mais ou menos nítida do pré-consciente nos seus modos de «composição» e construção formal; é por isso que Freud via nele uma espécie de híbrido [3].

Esta dualidade interna caracteriza tanto as manifestações conscientes como as manifestações inconscientes de um mesmo tronco de imulsão fantasmática, mas é evidente que o grau de secundaridade tem tendência a aumentar quando uma das germinações ultrapassa o limiar da consciência e se torna assim disponível ao devaneio. Quando este se apodera dela, chega-se a constatar nalguns casos uma espécie de intervenção deliberada do sujeito, que é como que o início da redacção de um argumento para um filme; o devaneio nasce de um fantasma consciente, já coerente à sua maneira mas muitas vezes breve, instantâneo e fugitivo na sua intensidade reconhecível e não desejada (reconhecível porque não desejada, porque sempre um pouco compulsiva); o acto de devaneio como tal vai frequentemente consistir em prolongar artificialmente a emergência por mais alguns instantes, graças a uma *amplificação* retórica e narrativa que pelo seu lado é inteiramente desejada e releva já da composição diegética. (Vê-se que devaneio e fantasma consciente não se confundem inteiramente, mas é deste que aquele é extensão directa.)

O fluxo fílmico é mais explícito que o do devaneio, *a fortiori* que o do fantasma consciente. Não pode ser doutra maneira, visto que o filme implica uma fabricação material que obriga a escolher cada elemento em todo o pormenor do seu aspecto perceptivo, ao passo que o devaneio, fabricação puramente mental, pode permitir-se mais incerteza e «vazios». Mas trata-se de uma diferença de precisão, uma diferença no grau de acabamento, poder-se-ia dizer, e não no grau de secundaridade, ou em todo o caso muito menos que entre o filme e o sonho. As «pequenas histórias» que nos contamos assemelham-se razoavelmente pela sua coerência de tipo logo de entrada diegético, às grandes histórias que nos contam os filmes com histórias (daí o sucesso durável destes últimos). É raro que o andamento narrativo de conjunto, num filme de ficção, faça realmente pensar num sonho; é frequente, até é de lei, que ele tenha em abundância propriedades dessa *fórmula romanesca* característica do devaneio, da «fantasia» no sentido de Freud (que a definia precisamente em referência às obras artísticas de representação [4]).

Este parentesco tipológico reforça-se, por vezes, com uma filiação real, de ordem genética, apesar deste laço mais directamente causal não ser indispensável à semelhança e se achar certificado menos vezes que ela. Alguns filmes de ficção têm mais do que o «ar» de um devaneio, derivam em linha recta dos devaneios do seu autor (aqui se nos depara a «fantasia» de Freud): filmes ditos «autobiográficos», obras de cineastas narcísicos ou de jovens criadores particularmente próximas de si mesmos, resistindo mal ao desejo de «tudo pôr» no seu filme, mas também, no estado mais distanciado e menos adolescente, bastantes filmes narrativos cujo dado explícito nada tem de autobiográfico; no fim de contas, todos os filmes de ficção, e até mesmo os outros, visto que ninguém produziria o que quer que fosse sem os seus fantasmas. Todavia, quando a relação da obra com o fantasma não se estabelece a um nível demasiado manifesto, ela não é mais estreita nem mais característica que em todos os actos da vida; é nomeadamente o caso quando o fantasma inspirador é inconsciente, de modo que a sua marca no filme é consideravelmente transporta (mas também o pode ser por acção de retrocesso concertado, quando o fantasma é consciente). Por conseguinte, nesse sentido, há muitos filmes dos quais se pode dizer que «não» procedem dos fantasmas ou dos devaneios do seu autor.

O grau de secundarização e o seu modo, de essência diegética, não são os únicos traços que aproximam o filme clássico do devaneio. O estado fílmico e o fantasma consciente supõem igualmente um grau muito semelhante de vigilância. Um e outro estabelecem-se num ponto intermédio entre a vigilância mínima (sono e sonho) e a vigilância máxima, que se constata na execução das tarefas práticas activamente orientadas para um objecto real. Grau intermédio mas não mediano, porque ainda assim está mais próximo da vigília, fazendo aliás parte dela. (É que convencionalmente se designa como estado de vigília toda a parte alta da escala completa dos graus de vigilância, com o conjunto dos seus escalões internos.) O grau mediano situar-se-ia mais abaixo que o do devaneio ou do filme, corresponderia a certos estados que precedem ou vêm imediatamente a seguir ao sono propriamente dito.

No estado fílmico como no devaneio, a transferência perceptiva detém-se antes do seu termo, falta a ilusão verdadeira, o imaginário continua a ser sentido como tal: do mesmo modo que o espectador sabe que está a ver um filme, o devaneio sabe que é um devaneio. Nos dois casos, a regressão extenua-se antes de ter atingido a instância perceptiva: o sujeito não confunde as imagens com percepções, mas mantém-nas claramente no seu estatuto de imagens: representações mentais no devaneio [5], e, no filme, representação de um mundo fictício através de percepções reais (sem falar dos devaneios reais, imagens mentais reconhecidas como tais, que acompanham a visão do filme e se vêm acrescentar em torno dele; nunca são consideradas como reais; em compensação, o sujeito tem por vezes dificuldade em distingui-las da diegese, precisamente porque ambas fazem parte de um modo de imaginário bastante semelhante). Em tudo isso, o estado fílmico e o fantasma pertencem de facto à vigília.

Pertencem à vigília mas não às suas manifestações mais características. Basta compará-los com outros estados de vigília, e nomeadamente com aqueles que a palavra «actividade», no seu sentido corrente, com o seu matiz prático e vivo, resume. A visão do filme, tal como o devaneio, deriva da contemplação e não da acção. Ambas pressupõem uma mudança temporária de economia, bastante voluntária, por meio da qual o sujeito suspende os seus investimentos de objectos ou, pelo menos, renuncia a assinalar-lhes uma saída real, concentrando-se durante algum tempo numa base mais narcísica (mais introvertida, na medida em que os fantasmas continuam a ser objectais [6]), como, a um nível superior, o

fazem o sono e o sonho. Ambos possuem um certo poder de repouso, equivalente metapsicológico atenuado da virtude desfatigante que é própria do sono e define a sua função. Ambas se realizam numa certa solidão (correlato da renarcisização), que as circunstâncias podem tornar deliciosa ou amarga; sabe-se que a participação activa numa tarefa colectiva não favorece o devaneio, e que a imersão na ficção fílmica (na «projecção», tão bem nomeada) tem como efeito separar, com tanto mais força quanto o filme agradar, os grupos ou casais que em conjunto entraram na sala e que por vezes têm uma certa dificuldade em reencontrar esse conjunto quando dela saem. (Para isso é preciso, nos melhores casos de compreensão, um momento de silêncio consentido em comum, a fim de que não destoem as primeiras palavras trocadas: mesmo se elas comentam o filme, elas assinalam o seu fim, visto transportarem consigo a actividade, o despertar, a companhia. É que, num certo sentido, está-se sempre só no cinema, um pouco como no sono, mais uma vez.)

Graças a este abaixamento relativo da vigilância, o estado fílmico e o devaneio permitem ao processo primário emergir até um certo ponto, aqui e ali bastante vizinho. Dissemos mais acima o que certas figuras cinematográficas devem a um início medido de regressão. O poder primário da sobreimpressão, tomada como exemplo, possuía qualquer coisa de bem amortecido, de bem atenuado, quando era comparado com o da condensação ou do deslocamento, seus homólogos propriamente oníricos. Mesmo se encararmos estas mesmas operações no devaneio, o grau de crença que elas encontram no sujeito diminui sensivelmente, aproximando-se assim daquele que pode ser suscitado por uma sobreimpressão no cinema. O fantasma consciente sobrepõe dois rostos para agradar a si mesmo, sem crer na sua fusão substancial (que não se põe em dúvida no caso do sonho), e todavia acreditando um pouco nela, uma vez que o devaneio é um começo de sonho. Este regime clivado, simultaneamente ingénuo e manhoso, em que um pouco de desejo se reconcilia com um pouco de realidade graças a um pouco de magia, decididamente bastante próximo daquele sobre o qual se vem regular a expectativa psíquica do sujeito perante um sobreimpressão cinematográfica como a tradicional sobreimpressão do rosto do amante e do rosto da amada.

O filme aparenta-se ao devaneio por meio da secundarização e da vigilância, mas separa-se dele por meio de um terceiro

traço que permanece irreductível, a materialização das imagens e dos sons, a qual não existe no devaneio e mais geralmente na ordem do fantasma. A este respeito, o devaneio, em que a representação é mental, está do mesmo lado do sonho e ambos se opõem em comum ao estado fílmico. Oposição já notada a propósito do sono, mas que toma outro sentido quando o filme se vê confrontado com o devaneio.

O sujeito que sonha crê perceber. Ao passar do sonho para o estado fílmico não pode deixar de perder, e até duplamente: as imagens não são dele, portanto podem não lhe agradar, e ele crê menos nelas, apesar da sua realidade objectiva, do que cria nas do seu sonho, visto que o poder destas últimas ia até à ilusão verdadeira. Em termos de realização do desejo, o filme é duas vezes inferior ao sonho: é estranho e sentido como «menos verdadeiro».

Em relação ao devaneio, a balança desloca-se. Subsiste a desvantagem de uma imposição exterior (de uma imposição, simplesmente), e, em geral, o sujeito fica menos satisfeito com os filmes que vê que com os devaneios que para si fabrica. (O caso do cineasta difere do do espectador, ou melhor, ele é o único espectador para quem o filme não é o fantasma de outrem, mas sim prolongamento exteriorizado do fantasma próprio.) Em compensação, não se acredita mais nos fantasmas que na ficção do filme, visto que nos dois casos a ilusão verdadeira se esquiva; o benefício afectivo do filme não é pois inferior, neste ponto, ao do devaneio. De qualquer maneira trata-se de uma pseudocrença, de uma simulação consentida. Deste modo, a existência material das imagens fílmicas (com tudo o que delas deriva: impressão mais forte de realidade, superioridade de precisão perceptiva e, portanto, de poder de *encarnação,* etc.) vai encontrar algumas vantagens que lhe compensam mais ou menos completamente a origem de início estranha: a sua conformidade profunda com o fantasma próprio nunca está garantida, mas, quando o caso a admite a um grau suficiente, a satisfação — o sentimento de um pequeno milagre, como no estado de paixão amorosa quando é partilhado — reside numa espécie de *efeito,* raro por natureza, que se pode definir como a ruptura provisória de uma muito vulgar solidão. É a alegria específica que existe em receber do exterior imagens habitualmente interiores, imagens familiares ou que não se desassemelham muito disso, em vê-las inscritas num lugar físico (o *écran*), em nelas descobrir desse modo qualquer coisa de quase realizável que era inesperado, em sentir por momentos que eles não são talvez inseparáveis da tonalidade que as mais das vezes as acompanha, dessa impressão impossível, comum e aceite, que, não obstante, é um pequeno desespero.

Na vida social da nossa época, o filme de ficção entra em concorrência funcional com o devaneio, concorrência por vezes vitoriosa em virtude dos trunfos de que acabamos de falar. É uma das fontes da «cinefilia» nas suas formas ardentes, do *gosto pelo cinema,* fenómeno que exige explicação, sobretudo quando se sabe a intensidade que pode atingir nalgumas pessoas. Em compensação, a concorrência é menos viva, menos estreita, entre o filme e o sonho como técnicas de satisfação afectiva: ela ainda existe, pois um e outro desempenham esse papel, mas desempenham-no em momentos mais diferentes e segundo regimes de ilusão menos semelhantes: o sonho responde mais ao desejo puro, na sua loucura original, o filme é uma satisfação mais razoável e medida, em que entra uma parte superior de compromisso. O próprio prazer fílmico, de forma a estabelecer-se como prazer, supõe muitas *aceitações anteriores:* que não passa de cinema, que outrem existe, etc. (O sonho não faz o mesmo.) Por isso o nevrótico em crise abandona muitas vezes as salas de cinema, quando antes as frequentava: o que ele nelas vê está já muito afastado dele, é cansativo, inoportuno. (Esta cinefobia passageira, que não se deve confundir com as abstenções tranquilas e permanentes, é de grau mais nevrótico que a cinefilia mal dominada de que é o retorno; nesta última, a hipertrofia principiante da introversão e do narcisismo era receptiva às contribuições exteriores, de súbito tornados intoleráveis devido à crise.)

Se o filme e o devaneio estão em concorrência mais directa que o filme e o sonho, se sem cessar se metem um com o outro, é porque ambos intervêm num ponto de adaptação à realidade — ou num ponto de regressão, para agarrar as coisas pela outra ponta — que é praticamente semelhante, é porque intervêm no mesmo *momento* (mesmo momento da ontogénese, mesmo momento do emprego do tempo): o sonho pertence à infância e à noite, o filme e o devaneio são mais adultos e pertencem ao dia, mas não ao pleno dia: antes pertencem à tarde.

Notas

[1] Freud também emprega outros: *day-dream,* «sonho» no sentido francês de sonho diurno, isto é, precisamente de «devaneio» (*L'Interprétation des rêves,* pp. 418-419 e nota 1 da p. 419).

2 *L'Interprétation des rêves,* pp. 418-419.

3 Ou ainda de «sangue misturado» («L'Inconscient», pp. 102-103). Na mesma passagem, Freud insiste sobre o facto de que o fantasma-tronco permanece sempre inconsciente mesmo se algumas das formações que o prolongam acedem à consciência. — Na *Interprétation des rêves,* p. 419, o autor sublinha que o fantasma consciente e o fantasma inconsciente se assemelham muito pelas suas características internas e estruturas; a diferença reside apenas no conteúdo; os fantasmas inconscientes são aqueles em que o desejo se exprime de maneira mais clara ou mais premente, e que por isso sofreram o recalcamento.

4 *Introduction à la psychanalyse,* pp. 354-355: o artista procura a inspiração nos «sonhos acordados»: «ele sabe igualmente embelezá-los de maneira a dissimular completamente a sua origem suspeita; além disso, ele possui o poder misterioso de *modelar materiais dados* até fazer deles a imagem fiel da *representação* existente na sua fantasia.» (as palavras sublinhadas são-no por mim).

5 «Le Moi et le Ça», p. 188. — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pp. 139-140. — *L'Interprétation des rêves,* p. 461.

6 «Pour introduire le narcisisme», pp. 82-83; Freud censura Jung pelo facto de empregar a noção de introversão num sentido demasiado vago e geral; há que reservá-la para os casos em que a líbido abandonou o objecto real pelo objecto fantasmático, mas continuou a ser de natureza objectal. Quando a líbido reflui do objecto para o Eu, e não para um objecto imaginário, pode falar-se de narcisismo (secundário). Na via da desobjectalização, o narcisismo representa um passo a mais que a introversão.

5

A INTENÇÃO FÍLMICA

O estado fílmico que tentei descrever não é o único possível, não cobre o conjunto das intenções de consciência, muito diversas, que um homem pode adoptar perante um filme. Deste modo, a análise proposta conviria mal às disposições de espírito em que se encontra, no momento de um visionamento profissional (estudo plano por plano, etc.), um crítico de cinema ou um semiólogo que procure activamente certos traços bem precisos no filme, colocando-se por isso em regime de vigilância máxima, em regime de trabalho. É claro que a transferência perceptiva, a regressão, o grau de crença serão nele muito mais fracos, e ele conservará talvez qualquer coisa deste hábito mental quando for ao cinema para se distrair. É um caso em que já não se trata do estado fílmico com que joga a instituição cinematográfica no seu funcionamento corrente, daquele que ela goza antecipadamente, prevê e favorece. O analista do filme, devido à sua própria actividade, coloca-se a este respeito fora da instituição.

Por outro lado, a descrição precedente não concerne senão certas formas geográficas da própria instituição, as que são correntes nos países ocidentais. Todo o cinema como facto social, e por conseguinte também o estado psicológico do espectador normal, pode revestir aspectos muito diferentes daqueles a que estamos habituados. Tentámos apenas *uma* estenografia do estado fílmico, entre outras que há a fazer (e para as quais as noções freudianas prestariam talvez menor auxílio e seriam de uma utilização menos directa, apesar da sua pretensão à universalidade num campo de observação que tem os seus limites culturais.) Há sociedades em que o cinema praticamente não existe, como certas regiões da África Negra, fora das cidades; há também civilizações que são, como a nossa, grandes produtoras e consumidoras de filmes de

ficção (= Egipto, Índia, Japão, etc.), mas em que o contexto social está suficientemente afastado de nós para impedir, a menos de um estudo especial, qualquer proposição extrapolante quanto à significação que nessas civilizações pode adquirir o próprio acto de *ir ao cinema.*

Terceira limitação, frequentemente lembrada de passagem: tratava-se apenas dos filmes narrativos (ou de ficção, ou diegéticos, ou romanescos, ou de representação, ou tradicionais, ou clássicos, etc.: termos que empregámos de propósito como sinónimos provisórios mas que terão de ser distinguidos tratando-se de outras perspectivas). A maior parte dos filmes até hoje rodados, bons ou maus, originais ou não, «comerciais» ou não, têm como característica comum o contar uma história; nesta medida, pertencem todos a um só e mesmo *género,* que é antes uma espécie de «super-género», visto que algumas das suas divisões internas (nem todas: há filmes narrativos mas inclassificáveis) consistem em géneros: *western,* filme policial, etc. A verdadeira significação destes filmes, e sobretudo das mais complexas, não se reduz a esta anedota, e um dos modos de avaliação mais interessantes é justamente aquele que, perante um filme com história, se baseia em tudo aquilo que ultrapassa a história. Todavia, um núcleo narrativo está presente em quase todos os filmes — naqueles de que constitui o essencial como em muitos outros em que o essencial, mesmo se está algures, se articula sobre ele de várias maneiras: sobre ele, sob ele, em torno dele, nas suas fendas, por vezes contra ele... —, e é também este facto como tal que é necessário compreender, este muito amplo concluio histórico e social do cinema e da narrativa [1]. Não serve de nada repetir constantemente que o «único cinema interessante», o único de que se gosta, é precisamente aquele que não conta histórias: é uma atitude comum a certos grupos e que é inseparável do estetismo idealista, do revolucionarismo precipitado ou do desejo de originalidade a toda a custa. Pode imaginar-se um historiador cujas simpatias vão para a república e que por tal razão considera inútil o estudo da monarquia absoluta?

Depara-se-nos aqui a necessidade de uma *crítica* do cinema diegético. «Crítica» num sentido que não é forçosa nem constantemente polémica visto que esse cinema, como qualquer forma cultural, comporta obras marcantes ao lado de produtos de série. A análise crítica do filme tradicional consiste antes de tudo em recusar ver nele o resultado natural de qualquer essência ou vocação do cinema, universal e intemporal, em fazê-lo surgir como um cinema entre outros possíveis, em revelar as condições de possibilidade objectivas do seu funcionamento, que estão ocultas pelo seu próprio funcionamento, *para* o seu próprio funcionamento.

Esta maquinaria possui mecanismos económicos e financeiros, mecanismos directamente sociológicos, e também mecanismos psíquicos. No centro destes últimos, encontramos ainda de novo a impressão de realidade, problema clássico da investigação filmológica. Num artigo (já lembrado na p. 123) que lhe devia o título [2], abordei em 1965 este problema com os utensílios da fenomenologia e da psicologia experimental. É que a impressão de realidade reside, por uma parte, na natureza física (perceptiva) do significante cinematográfico: imagens obtidas por via fotográfica e portanto particularmente «fiéis» como efígies, presença do som e do movimento que são já um pouco mais que efígies uma vez que a sua «reprodução» no *écran* é tão rica em traços sensoriais como a sua produção fora dum filme, etc. A impressão de realidade baseia-se portanto em certas semelhanças objectivas entre o que é percebido no filme e o que é percebido na vida quotidiana, semelhanças ainda incompletas mas menos do que na maior parte das outras artes. Contudo, eu notava também que a semelhança dos estímulos não explica tudo, uma vez que o característico da impressão de realidade, a sua definição própria, é o de jogar em benefício do imaginário, e não do material que o representa (isto é, precisamente do estímulo): no teatro, este material é ainda menos «semelhante» que no cinema, mas é mesmo por isso que a ficção teatral tem um menor poder de realidade psicológica que a diegese de um filme. Por conseguinte, a impressão de realidade não pode ser estudada apenas em comparação com a percepção corrente, mas também em relação com as diversas espécies de percepções ficcionais de que as principais, fora das artes de representação, são o sonho e o fantasma. Se as fabulações cinematográficas estão dotadas dessa espécie de credibilidade que impressionou todos os autores e se impõe à observação, é, simultânea e contraditoriamente, porque a situação psíquica em que são recebidas comporta certos traços da realidade, e porque comporta certos traços do devaneio e do sonho, cuja característica é também a de serem pseudo-reais. A contribuição teórica da psicologia (estudo da percepção, estudo do consciente), com os seus prolongamentos na filmologia clássica, deve portanto ser completada com a da metapsicologia;

esta, tal como a linguística, que não repele, pode contribuir para a renovação do estudo do filme.

Na medida em que a impressão de realidade está ligada aos traços perceptivos do significante, ela caracteriza todos os filmes, diegéticos ou não; mas na medida em que faz parte do *efeito-ficção,* é característica dos filmes narrativos e só deles. E perante tais filmes que o espectador adopta uma intenção de consciência bem particular que não se confunde nem com a do sonho, nem com a do devaneio, nem com a da percepção real, mas que depende um pouco das três e, por assim dizer, se instala no centro do triângulo por elas desenhado: tipo de olhar cujo estatuto é simultaneamente híbrido e preciso, e que se estabelece como o estrito correlato de um certo género de objecto olhado (o problema psicanalítico articula-se deste modo num problema histórico). Em face deste objecto cultural que é o filme de ficção, a impressão de realidade, a impressão de sonho e a impressão de devaneio deixam de ser contraditórias e de se excluir mutuamente, como geralmente o fazem, a fim de entrarem em novas relações em que a sua diferença habitual, sem se anular exactamente, admite uma configuração inédita que dá simultaneamente lugar à sobreposição, ao balanceamento alternativo, ao recobrimento parcial, ao desfasamento, à circulação permanente entre as três; que autoriza, em suma, uma espécie de zona central e movediça de intersecção em que as três se podem «encontrar» num território singular, um território confuso que lhes é comum sem contudo abolir a sua distinção. Encontro que não é possível senão em torno de um pseudo-real (de uma diegese): de um *lugar* que comporte acções, objectos, pessoas, um tempo e um espaço (lugar que nisso se assemelha com o real), mas que se mostra como uma vasta simulação, como um real não real; de um «meio» que, do real, teria todas as estruturas excepto apenas (e de maneira permanente, explícita) esse exponente específico que é o ser-real. Deste modo a ficção do filme possui o estranho poder de reconciliar momentaneamente três regimes de consciência muito diferentes, uma vez que as próprias características que a definem têm como efeito fixá-la, espetá-la como uma cunha no mais apertado e central dos seus interstícios: a diegese possui qualquer coisa do real visto que o imita e qualquer coisa do devaneio e do sonho visto que estes imitam o real. O *romanesco* no seu todo, com os seus prolongamentos cinematográficos enriquecidos e complicados pela percepção auditiva e visual (ausente do romance), não é outra coisa senão a exploração sistemática desta região de encontros e travessias múltiplas.

Se os filmes que *de modo nenhum* são narrativos (com efeito existem bastante poucos) se tornassem um dia mais numerosos e mais elaborados, o primeiro efeito desta evolução seria o de repelir, numa única tentativa, o triplo jogo da realidade, do sonho e do fantasma, e, portanto, a singular mistura destes três espelhos com que actualmente se define o estado fílmico, estado que a história arrastará nas suas transformações como faz com todas as formas sociais.

Notas

[1] Cf. pp. 51-52 do t. I dos meus *Essais sur la signification au cinéma,* e também, no mesmo volume, o conjunto do texto n.º 8, «Le cinéma moderne et la narrativité» (pp. 185-221).

[2] «A propos de l'impression de réalité au cinéma», pp. 13-24 do t. I dos *Essais sur la signification au cinéma.*

IV

METÁFORA / METONÍMIA, OU O REFERENTE IMAGINÁRIO

Preliminares.

1. Figura «primária», figura «secundária».

   Acerca das figuras «gastas». — Figural, linguístico: a figura no cerne do «sentido próprio». — Acerca das figuras nascentes. — A ilusão metalinguística.

2. Figuras «finas», figuras «largas».
   O estatuto e a lista.

3. Retórica e linguística: o gesto jakobsoniano.

4. Referencial, discursivo.

   Cruzamentos do referencial e do discursivo. — Figura e tema. — Primeiro plano, montagem, sobreimpressão.

5. Metáfora/Metonímia: dissemetria de uma simetria.

   Da metonímia à metáfora. — Da metáfora à metonímia? — Acerca da «distribuição» metaforonetonímica.

6. Figural e substitutivo.

7. O problema da palavra

   Figura/Tropo. — O retórico e o icónico. — A palavra como «isolante».

8. A força e o sentido.

9. Condensação.

   A condensação no sistema da língua. — Curto-circuito, circuito curto. — A condensação-metonímia.

10. Do «trabalho do sonho» ao «processo primário».

11. A «censura»: barreira ou diferença?

    Marcas de censura não censuradas — Passagem, não-passagem: a *diferença* do consciente e do inconsciente. — Primário/Secundário: a refracção. — Conflito, compromisso; os graus.

12. Deslocamento.

    O sentido como trânsito, o sentido como encontro. — O deslocamento-metáforo.

13. Entrecruzamentos e teceduras no filme.
    (Exemplo de uma figuração: o encadeado.)

14. Condensações e deslocamentos do significante.

    Acerca da noção de «operação do significante». — Condensação/metáfora, deslocamento/metonímia: o *transbordamento*. — Transbordamentos icónicos.

15. Paradigma/sintagma no texto da cura.

Ao longo de todo este livro pretendi levantar o problema da *constituição psicanalítica do significante de cinema*. Com esta fórmula tento designar o ainda mal conhecido conjunto dos trajectos através dos quais o «exercício do cinema» (a prática social de um certo significante específico) se enraíza nas grandes figuras antropológicas para cujo esclarecimento muito contribuiu a disciplina freudiana: quais as relações que a situação cinematográfica mantém com o estádio do espelho, com o infinito do desejo, com a posição do voyeurismo, com a cena primitiva, com as feições e rebates da negação, etc.?

Esta vasta questão — é afinal de contas a da fixação profunda do cinema como instituição social — comporta ainda muitos outros aspectos entre os quais, não duvidemos disso, alguns de que eu nem sequer suspeito: porque aquele que escreve (= «eu») não é aquele que escreve senão por ter os seus limites e também porque a própria interrogação, em matéria de cinema, nunca foi verdadeiramente delineada segundo este traçado (no ponto de convergência de uma semiótica, de um inconsciente e de uma história), de maneira que as apalpadelas, como as crianças que andam no escuro, é aqui um dos modos menos cegos de avanço. (Os espíritos mais absolutos, que julgam de tudo, são apenas apalpadores que se ignoram.)

Neste momento (Outono de 1975) vejo manifestar-se uma outra «aba» do meu problema: a das operações metafóricas e metonímicas na cadeia do filme — operações, insisto, mais do que metáforas ou metonímias localizadas e isoláveis —, e, mais geralmente, dos «processos de figuração» (no sentido freudiano da *Traumdeutung*) assim como do seu lugar exacto, segundo os filmes, entre o processo primário e o processo secundário (= estudo dos graus de secundarização). Isto é, também, o modo de intervenção das condensações e dos deslocamentos no engendramento textual do filme: é fácil dizer que existe e fornecer alguns exemplos disso menos fácil é esboçar, mesmo em traços largos, qualquer coisa

como um espaço epistemológico em que se validaria esta ou aquela maneira de falar dele: a partir de que «mínimo teórico» (visto que hoje não podemos esperar mais do que um mínimo) se pode constituir um discurso coerente sobre o que existe de *retórica primária* no tecido fílmico?

É uma questão que se distingue das precedentes, que abordei um tanto (= identificação espectatorial, *écran* como espaço escópico, modalidades da crença-descrença, etc.), na medida em que afecta directamente o próprio texto do filme. Respeita também, por isso, à instituição do cinema, o dispositivo no seu conjunto, uma vez que este texto dela faz parte. Porém, não está inteiramente no mesmo plano que os estudos de especularidade, de regime escópico, de negação, etc., visto que estes se instalavam logo de entrada num lugar — num momento, de preferência — que não era nem exactamente o do filme nem exactamente o do espectador, ou ainda o do código (e podíamos alongar esta lista). Eu colocara-me como que a montante destas distinções, numa espécie de «tronco comum» que cobria tudo isso simultaneamente, que não era outra senão a própria máquina, encarada nas suas condições de possibilidade. Com as figuras do encadeamento visual ou sonoro, permanecemos com certeza «nesta» máquina mas acedemos a ela mais claramente por uma das suas portas de entrada, a da textualidade do filme.

Antes de chegar ao aspecto cinematográfico das coisas, parece-me que se impõe um esforço prévio, um esforço de clarificação nacional que possui as suas exigências próprias de trabalho. Exigências, na aparência, um pouco pesadas, porque esta tentativa de referenciação vai encontrar no seu caminho (é a própria condição da sua possibilidade) vários campos de conhecimento distintos, preexistentes, que não «se ligam» entre si de maneira automática; trata-se precisamente de *procurar,* numa perspectiva cinematográfica, o traçado possível da sua articulação. Hoje em dia, nas reflexões mais avançadas sobre o filme, pressente-se que diferentes ideias tendem a confluir numa problemática do texto que, *no fundo* (de direito) é única; por exemplo, e para me ater a uma única «série», as noções de deslocamento, metonímia, sintagma e montagem. Porém, se quisermos ir um pouco mais longe, tem de se considerar que, nos seus campos de origem respectivos, cada uma delas possui um fundo próprio e razoavelmente complexo; a fim de confrontar outra coisa mais que fantasmas ou palavras na moda — porquanto uma noção não o é verdadeiramente senão *a partir* do seu lugar de elaboração na história dos saberes, mesmo e sobretudo se pensarmos em transportá-la para outro lado — , há que consentir, um pouco que seja, em *subir* os problemas: não ficar prisioneiro duma posição a jusante que se ignora como tal.

Com efeito, nesta questão bem confusa e tão atraente (e talvez atraente por ser confusa) há, de um lado, a retórica, antiga e clássica, com a sua teoria das figuras e dos tropos, entre outros metáfora e metonímia. Há a linguística estrutural pós-saussuriana, vinda muito mais tarde (o «império» retórico durou cerca de vinte e quatro séculos, com a sua grande dicotomia do sintagma e do paradigma, e a sua tendência para reduzir a herança retórica a uma divisão similar (Jakobson). Há a psicanálise, que introduziu as ideias de deslocamento e de condensação (Freud), que em seguida as «projectou», na sua orientação lacaniana, no par metonímia/metáfora. Por conseguinte, vou ser obrigado a um andamento em que as etapas cinematográficas se intercalarão com outros percursos que darão a impressão de voltar as costas ao filme: condição necessária para melhor o encontrar.

1

FIGURA «PRIMÁRIA», FIGURA «SECUNDÁRIA»

Metáfora, metonímia. Se delas retirarmos livremente ocorrências diversas, depressa nos apercebemos de que o seu grau de empenho no processo primário — ou no processo secundário, para quem pegar nas coisas pela outra ponta — varia bastante sensivelmente segundo os casos.

Para começar, necessito (a pouco e pouco se verá porquê) de um exemplo cuja banalidade não seja duvidosa. Escolho a palavra francesa *Bordeaux* [1]. Primeiro é o nome de uma cidade (= um «topónimo»), depois passou a designar o vinho que lá se fabrica; evolução clássica, metonímia de manual — o local da produção em vez do produto, uma das formas do deslizamento de sentido por contiguidade (contiguidade geográfica, neste caso). — Mas é claro que o poder primário e a ressonância inconsciente desta associação (a qual, apesar de prosaica, um dia teve de *abrir caminho* activamente) estão presentemente muito atenuados em muitos casos em que a palavra é pronunciada ou ouvida. Muitos, não todos: como sabê-lo? (Voltarei a esta questão.) — Perante as metonímias deste género, Freud poderia dizer que a «energia psíquica» (o sentido), antes de se «ligar», e para se ligar, passou por outros modos de circulação mais «livres»: este vinho célebre teria podido receber outros nomes, términos provisórios de outros trajectos simbólicos; o nome da cidade teria podido transferir-se (como no termo político dos «Girondinos»), durante a Revolução para qualquer outro dos seus produtos ou atributos. O código (a língua francesa) reteve um dos percursos semânticos: não se pode dizer que seja ilógico, «compreende-se» bastante bem (depois de retido), mas foi escolhido — e aqui aparece já, por detrás da metonímia, o *acto* metonímico — entre muitas associações possíveis (ou esboçadas e abandonadas em seguida, de maneira que só os eruditos as conhecem),

e que teriam também sido mais ou menos lógicas. Basta folhear ao acaso um tratado de etimologia: nele se fica a saber que *guilhotina* se explica pelo nome do inventor (Guillotin), que *estilo* remonta ao latim «stilus» (= espécie de pontão que servia para escrever), etc. De cada vez é a mesma coisa: dizemos «Pois é!» mas não o teríamos adivinhado. A semântica diacrónica declara-nos que esta palavra «vem» daquela outra, ou que esta «deu» aquela; ela designa assim trajectos que são raramente *necessários:* cada um deles eliminou outros que eram razoáveis, o acto da escolha, em si mesmo, nunca é verdadeiramente «lógica».

Inversamente, a simbolização como «energia ligada», uma vez que se fixou na metonímia actualmente lexicalizada (Bordeaux), consiste ainda num circuito, numa circulação; de um nome de local a um nome de bebida, no meu exemplo. «Ligado» mas não imóvel: pelo contrário, a palavra indica que é a própria mobilidade (o deslocamento) que está doravante codificada, como um caminho *traçado*. Não esqueçamos que Freud, ao longo da sua obra [2], constantemente propôs como exemplo mais típico de energia ligada aquilo que ele chama o «processo do pensamento» (do pensamento dito normal, não onírico), processo que segundo ele exige duas condições prévias: um grau permanente de investimento elevado do aparelho psíquico, que mais ou menos corresponde ao fenómeno da atenção, e o deslocamento de quantidades de energia fracas e controladas na altura da passagem entre cada representação e a seguinte (senão é a associação disruptora e no extremo a alucinação que, como se sabe, procura a «identidade de percepção» e não já a «identidade de *pensamento*» [3]; sou eu que sublinho a última palavra). Deste modo, para Freud, o deslocamento, apesar de ele ter sobretudo estudado as suas variantes primárias (ou se se fixaram sobretudo essas variantes), designa a mobilidade psíquica na sua generalidade: é a própria hipótese energética [4], o modelo económico da psicanálise. Este *trânsito,* no caso do vinho de Bordeaux, é de ordem metonímica, e é por assim dizer póstumo: deposto na língua, de modo que os sujeitos (se por isso entendermos os indivíduos, porque o código também é um «sujeito») estão dispensados de o efectuar eles próprios nos seus entrelaçamentos mais ou menos primários. Ao evocar uma metonímia de mecanismo muito vizinho, a que levou a denominar o «Roquefort», vê-se que alguns francófonos podem conhecer o queijo ignorando mesmo a existência da localidade («Bordeaux» é conhecido como topónimo porque a cidade é maior): mas, mesmo com «Roquefort»,

não podem ignorá-lo a não ser porque a língua o sabe. Aqui estão, seja como for, metonímias largamente secundarizadas.

DAS FIGURAS «GASTAS»

Poder-se-ia evidentemente esperar, pelo menos durante uns tempos, que estes problemas seriam resolvidos se se declarasse que «Bordeaux», ou «Guillotine» (com exemplos do mesmo género, que são inumeráveis), não é uma metonímia mas o resultado actual, em si não metonímico, de uma antiga metonímia. Frequentemente os linguistas fazem tais distinções (sem forçosamente exagerar a sua importância): é o caso das ideias, correntes neles de «metáfora gasta», de figura antiga que já não é figura, etc. É um tanto no mesmo espírito que um retórico como Fontanier, do qual se conhece a importância no começo do século XIX, excluía a *catacrese* * da lista das verdadeiras figuras, incluindo-a no número dos «tropos não figuras»: a catacrese, com efeito (= «asa» de moinho, «folha» de papel»), é um modo de designação que, mesmo se tem qualquer coisa de evidentemente figurado, se tornou o nome mais corrente do objecto a designar, e a bem dizer o seu «nome» verdadeiro. (Noto todavia que este raciocínio pode ser virado contra uma das ideias mais constantes da tradição retórica, contra o estatuto mítico de anterioridade do «sentido próprio»: visto que o termo mais apto para convocar alguns referentes é um termo figurado...)

Reservar a qualidade de figuras àquelas que actualmente estão vivas, recusá-la àquelas que se apagaram, não passa de uma convenção terminológica (à qual, pela minha parte, não me submeterei). É verdade que ela possui o mérito de nos lembrar a importância que há em situar na história, para as figurações que se tornaram habituais, o momento um pouco preciso da sua intervenção activa e de não o confundir com a continuação do assunto. Mas uma vez devidamente distinguidos os dois casos, permanecemos perante aquilo que me aparece como o fundo do problema, e a distinção, doravante, já pouco nos ajuda, sobretudo se virmos nela um convite a estabelecer uma parede estanque entre figuras

* *Catacrese* é o nome dado à metáfora quando não há vocábulo próprio para exprimir determinado significado; exemplo: o *cabelo* do relógio, a *folha* do livro, etc. — (*N. do T.*).

em exercício e figuras defuntas. Com feito, para lá do gesto taxinómico (que conserva o seu interesse como tal), o que há a compreender é precisamente o mais difícil: que cada matriz de significação (como a metonímia), no seu traçado específico, naquilo que a *define* opondo-as às outras, continue a ser a mesma, «viva» ou «morta», que seja próprio da sua natureza o poder aparecer nas duas formas. Noutros termos: se realmente, quando está «morta», não fosse de modo nenhum figura, como é que podíamos saber que é metonímia mais do que metáfora? E, radicalizando a interrogação: como é que as configurações codificadas podem ao menos *significar,* se nada têm de comum com as impulsões inovadoras que estão a abrir caminho, nas quais se apercebe a significação a construir-se?

Chamo a isto o paradoxo do código (o seu paradoxo definitório): o código, em última análise, só pode dever as suas características, e até a sua existência, a um conjunto de operações simbólicas (o código é um *fazer* social), e, não obstante, não é código senão na medida em que reúne e organiza os resultados «inertes» dessas operações. Não nos veremos livres dele, neste ponto, objectando esta ou aquela concepção que «dinamiza» a própria instância códica, como o faz a linguística gerativa. É verdade que para ela a língua consiste antes de tudo em regras de modificação (= reescrita), e não numa lista de morfemas ou mesmo de tipos frásticos. Mas estas regras, por sua vez (idealmente, supostas como sendo conhecidas a fundo), são fixas nas suas prescrições e no seu número, e o específico duma língua é de a tal se ater: é a noção de gramaticalidade — trata-se ainda, e até mais claramente, desse fenómeno, singular e corrente, que consiste numa mobilidade imobilizada, num transporte parado. — Parado, mas que continua a transportar o sentido: qualquer operação codificada é, de uma maneira ou de outra, um processo que cada ocorrência reproduz, mesmo se o seu desenrolar é doravante programado, mais ou menos imutável. E inversamente, se me permitem «saltar» sem prevenir para o outro lado do problema, tenho de recordar que os trajectos mais primários do inconsciente, num sujeito dado, são programados pela sua estrutura e história infantil, que eles manifestam uma tendência invencível a «reproduzir-se» (o termo também pertence ao vocábulário da psicanálise), a descarregar-se segundo itinerários associativos mais ou menos fixos: é a *repetição,* noção muito central no pensamento freudiano. — A oposição do «ligado» e do «livre»,

para lá das palavras que a exprimem convencionalmente, não deve induzir em erro: o livre existe por detrás do ligado, visto que qualquer processo começa no inconsciente, e existe ligado no livre, visto que o inconsciente é uma organização não-qualquer de afectos e representações.

FIGURAL, LINGUÍSTICO: A FIGURA NO CERNE DO «SENTIDO PRÓPRIO»

Na história das línguas tal como a estudaram aqueles que a conhecem melhor, algumas mudanças lexicais evidenciam com bastante força este espantoso coeficiente de homogeneidade entre os trajectos semânticos inéditos e as suas posteriores repetições tornadas banais. Se as palavras estão constantemente a mudar de sentido (ou a agregar a si sentidos novos), se os sentidos, eles também, «mudam de palavras» muito facilmente, é em grande parte através do jogo de empregos figurados que em seguida se perdem como tais, que se transformam em termos próprios, e que deste modo impelem a meada diacrónica por meio e um duplo efeito de repercussão: suplantando o antigo próprio e suscitando a subida de novos figurados (tudo está então pronto para um novo ciclo da espiral).

No baixo latim («romano comum»), a palavra *testa* queria dizer «tesson» (pote de barro * ou «*fiole*» (frasco de gargalo estreito *), e o seu significante, submetido às leis da evolução fonética, transformou-se em «*tête*» (cabeça*), passando a designar, cada vez mais constantemente, a parte do corpo que hoje tem esse nome: metáfora relativa ao calão seguida de denominação vulgar, afastando pouco a pouco *caput,* que desaparece nesta acepção [ver contudo *couvre-chef* (chapéu, cobertura para a cabeça *), *hocher le chef* (abanar a cabeça *), etc.]. O significado (parte do corpo) mudou de significante; o significante (testa-*tête*) mudou de significado, visto que actualmente ninguém o encara como *tesson.* O outro significante (*caput-chefe*), empurrado pelo primeiro, seguiu o seu exemplo: designa actualmente, por meio de uma outra metáfora desmetaforizada, um homem que comanda (figura que se manteve viva na expressão «estar à cabeça de»: vemos que, nesta matéria, os óbitos nunca são fáceis de constatar; mortes há que são

* Manteve-se a ortografia francesa seguida da tradução entre parênteses a fim de melhor compreender os exemplos. — (*N. do T.*).

parciais). Esta pequena confusão, cujo princípio activo é portanto a comparação (comprimida em metáfora), não está torçosamente acabada: o calão actual possui novas «figuras» para a cabeça, visto que ela já não é figurada: *citron* (limão *), por exemplo [ou *fiole* (frasco de gargalo estreito), que faz renascer estranhamente «testa»], serão talvez um dia capazes de afastar *tête* (cabeça *): o significado terá recebido uma nova denominação «própria»...

Entrelaçamento da figuração e da não-figuração. Conjunto de impulsos (de deslocamentos no sentido mais largo), em que o codificado e o emergente se encontram em perpétuas relações de transmutação: um dos motores da evolução lexival. Pensamos nessa «meticulosa vertigem» da retórica que tão bem descreveu Gérard Genette, «torniquete do figurado definido como o outro do próprio e do próprio definido como o outro do figurado»[5]. Entrelaçamento complexo, que se impulsiona a si mesmo: *íntimo,* sugerindo um qualquer parentesco (difícil de compreender) entre os dois contrários. Através dos séculos, as línguas nunca estão imóveis, e a mudança do código é tão inelutável como o próprio código: entre outros factores, graças a permanente capacidade dos idiomas para absorver sempre de novo inéditos laços associativos, para os fixar, desse modo os tornando duráveis, e, no mesmo movimento, os dissolver como subversões potenciais, para os ligar negando-os e para os negar confirmando-os (como nas eternas denegações de que se tecem os nossos dias). Qualquer código é um conjunto de reposições, de duplos choques recíprocos: recuperações do primário pelo secundário, fixações do secundário no primário. E este conjunto de reposições, ao longo do tempo, vê-se ele próprio constantemente reatado, parecendo-se com um monumento — *monumentum:* recordação, vestígio, resto —, um monumento que se restaura mas que, em qualquer época, teria estado em restauração e não conheceria outro «estado»; nisso parece-se com a história das civilizações ou com a biografia de cada um de nós.

«Figurado»...? *Figural,* de preferência: não é um dos meus principais efeitos o de modificar o estado do não-figurado? Nesta medida, os sentidos figurados são anteriores aos sentidos próprios. As figuras não são «ornamentos» do discurso (= *colores rhetorici*), adornos acrescentados para agradar. Não dependem essencialmente do «estilo» (= *elocutio*), são princípios motores que dão forma à linguagem. Se, mesmo miticamente, remontarmos até às origens da palavra, há que admitir que as *nominações primeiras,* os sentidos mais «próprios» de todos, não puderam assentar senão sobre alguma associação simbólica em seguida estabilizada, sobre alguma variante

«selvagem» da metáfora ou da metonímia, visto que anteriormente o objecto não possuía nome. De qualquer modo, o termo exacto, referencial, puramente denotativo, também teve de ser *inventado.* Onomatopeia ou canto modulado (= metáfora), animal designado pelo seu grito (= metonímia; ver o latim *pipio* que deu o francês *pigeon*), etc. Os primeiros sentidos próprios foram forçosamente figurados, como quando as crianças dizem «o cuá-cuá» para designar o pato.

Em suma, a dificuldade não está em evitar a confusão, no fundo pouco ameaçadora, entre as perlaborações actuais e as suas recaídas ulteriormente solidificadas, mas em compreender, pelo contrário, como é que acontece que a função simbólica se joga inteiramente na passagem perpétua de umas para as outras, como se o código apenas servisse para ser transgredido, como se o avanço significacional, por seu lado, tivesse necessidade do código detrás de si (para se encostar) e fosse necessariamente dar a uma nova codificação provisória. A evolução das culturas, a este respeito, evoca bastante o decurso da vida quotidiana: perante uma manifestação clara do processo primário, como o *acting* caracterizado do nosso melhor amigo a dar-nos uma descompostura, ou, inversamente, do processo secundário, como uma calma deliberação unida a circunstâncias reais (se é que a coisa existe), todos sabemos como proceder. Do mesmo modo, não estamos em risco de esquecer a diferença entre o *pastor-promontório* de Hugo e o nome da cabeça em francês corrente. O «mistério», nos meus dois pares de exemplos em todos os outros, está mais em sermos obrigados a admitir, algures a montante, uma origem comum às duas evoluções divergentes.

Disse eu que a associação de ideias que permitiu denominar o Roquefort já não está actualmente viva. Porém, se eu conhecer a cidadezinha, se lá tiver passado uma vez nas férias — lembro-me que era durante a ocupação; eu era miúdo, e com os meus pais íamos sempre no Verão ao Aveyron à procura de algumas provisões —, a palavra vai-me evocar toda uma paisagem, Millau e Saint-Affrique, e o cotovelo pedregoso de uma ruela antiga, acidentada: eis-me a fazer de novo, activamente o caminho da metonímia (não apenas o da minha infância), e a língua, no seu tempo, não fez outra coisa, visto que as obras de semântica nos dizem que há um laço entre o produto e o seu lugar de fabricação. Inquietante semelhança, e que também diz respeito à metáfora: não basta

repetir que uma boa parte do léxico é feita de «metáforas gastas» do género de *testa* [proposta que Antoine Meillet já considerava como tradicional e pouco significativa, de resto exacta [6]; por mais usadas que estejam, porque é que são precisamente metáforas, isto é, essas figuras que, junto com outras, se encontram na origem da poesia mais rude e mais cintilante? Noutros termos, porque é que, bem longe de a linguagem poética ser uma «diferença» e a linguagem corrente uma norma, se é levado a admitir, como em tal insiste frequentemente Julia Kristeva, que a linguagem corrente é um subconjunto restrito, provisoriamente despoetizado, de simbolizações mais fundamentais que se assemelham à linguagem poética? (Charles Bally, um dos discípulos directos de Saussure, analisou longamente a «expressividade» da linguagem mais quotidiana [7], e mostra que ela não difere essencialmente das figurações poéticas). — É portanto um problema simultaneamente novo e antigo (como todos os verdadeiros problemas). Em matéria de cinema, põe-se de maneira mais aguda, direi: mais *próxima* de nós, porque a camada de língua que dele nos separa é menos espessa (as questões «chegam» mais depressa), o *momento do código* apresenta aqui menos estabilidade e consistência que nos idiomas, não obstante existir; a diferença reside no grau da sua autonomia relativa. (Não se voltará a cair no antagonismo mítico entre a forma fixada e a invenção sempre na brecha.)

ACERCA DAS FIGURAS NASCENTES

Receio que as minhas histórias do pote e de Bordeaux comecem a aborrecer o leitor. Pretendem-se então metonímias de outra espécie, logo à primeira mais primárias, ou mais manifestamente tais? Eis-me obrigado a falar ainda mais de mim, uma vez que qualquer exemplo tirado de uma língua ou dum código cinematográfico já estaria amortecido apenas por preexistir. — Ora bem, no momento em que escrevo estas frases, e já desde há vários dias, mais ou menos desde que este artigo me ocupa o espírito, um martelo-picareta, numa rua vizinha, atordoa-me sem parar. Quando «falo» para mim, adquiri o hábito de designar este texto, para o qual ainda não tenho título, como o *artigo martelo-picareta.* É uma denominação absurda. Eu tinha outras soluções, mais lógicas: quanto mais não fosse o «meu último artigo» ou então, familiarmente, o «meu coiso sobre metáfora/metonímia» (a partir do seu tema aproximativo). «Martelo-picareta» é uma associação primá-

ria [8], e adivinho mais ou menos (depois, claro, e apenas em parte) a sua progressão no meu inconsciente. Concentro-me para trabalhar e já não «oiço» essa algazarra persecutiva; mas, de outra maneira, oiço-o e sofro por causa disso: a palavra «persecutivo» surge espontaneamente sob a minha caneta. Escrevo apesar desse barulho e também contra ele. Entre um e outro há uma luta de *existência:* se o oiço demasiado não posso escrever mais, e se escrevo já quase não o oiço. Fantasmo-o (desta vez por condensação) como o representante de todos os vários obstáculos — aos quais, por carácter, sou cruelmente sensível — que fazem da investigação qualquer coisa de perpetuamente impossível devido à disponibilidade que para ela é necessário e que quase nunca se encontra: um acto em que cada realização é conquistada à sua forte improbabilidade inicial, e que não tem lugar na vida quotidiana mas apenas *contra* ela: uma esquizofreniazinha. Ao chamar «martelo-picareta» ao meu trabalho actual, dou uma saída ao meu ódio contra todos os agentes do incómodo, mas exprimo igualmente, por meio de uma especie de formação reaccional, um outro sentimento (tão infantil como o primeiro, tão infantil como qualquer afecto): um triunfo miúdo. Triunfo porque o meu artigo, apesar do martelo-picareta, parece que avança: dou-lhe pois, como a qualquer general vencedor, o apelido do vencido. Cognome, omnipotência...

Poderia prosseguir este pequeno fragmento de auto-análise em zonas mais turvas. Precisamente este Verão, mais do que habitualmente, fui impedido de trabalhar, em parte por «culpa» (involuntária) de pessoas próximas ou da minha família. Apercebo-me de que o martelo-picareta, no meu fantasma, não fez mais do que as substituir (a minha metonímia consciente é pois também uma metáfora inconsciente). Os seres de quem se gosta são aqueles que mais nos incomodam, e isso nem sequer é paradoxal (no fundo é a ambivalência). Pouco a pouco, a «denominação» do meu artigo reenvia a alguma configuração de estilo edipiano. Aqui está uma metonímia bastante «primária», em relações especificáveis com um inconsciente, inédita como tal, ausente de qualquer código ou manual.

E contudo, bastaria que eu explicasse a alguém uma pequena parte daquilo que aqui acabo de dizer, bastaria que o informasse da simples presença do martelo-picareta enquanto eu escrevia, para que esta designação se lhe tornasse imediatamente inteligível e a pudesse manejar por sua vez. Discerne-se neste ponto como que uma segunda secundarização (= desprimarização). O meu auditor não terá necessidade de remontar toda a cadeia. Mas é a primeira

associação (a proximidade física da algazarra é só por si uma cadeia: nela se manifesta o princípio da metonímia, e se um estranho me compreende é porque ele também dispõe (portanto não é um estranho) deste princípio de simbolização: ele é capaz, como diria Freud, de deslocar energia de uma representação para outra que lhe era contígua (a contiguidade, aqui, é simultaneamente espacial e temporal). A minha metonímia, que em princípio é acidental e privada, idiolectal», nascida no momento, não devendo sobreviver a ele, poderia secundarizar-se sensivelmente sem dificuldade por intermédio de uma espécie de «achatamento» sobre o seu único elo mais parente: a sobredeterminação perder-se-ia e com ela a metáfora que estava por debaixo da metonímia. Esta socialização é pura questão de circunstâncias (como as mudanças lexicais dos idiomas): assim, no grupo dos meus mais próximos amigos (que desenha já um *sociolecto* possível, mesmo que ínfimo), «artigo martelo-picareta» poderia tornar-se familiarmente o «verdadeiro» nome do meu artigo, aquele com que seria regularmente designado — o seu nome vernáculo, diria um linguista. E, afinal de contas, não se fala das «*Segundas-feiras*» de Sainte-Beuve, pela simples razão de que essas crónicas eram publicadas todas as Segundas-feiras? Metonímia muito semelhante, mas com uma única diferença: o seu emprego é muito mais geral. É que Sainte-Beuve é um clássico.

A ILUSÃO METALINGUÍSTICA

Nas páginas que se seguem, quando disser «metáfora» ou «metonímia», será portanto, salvo precisão especial, para designar trajectos específicos nas suas diferenças mútuas, e sem atribuir a um, mais do que a outro, a ideia de original ou de banal, de lógico ou de ilógico, de primário ou de secundário, deste ou daquele grau de codificação [9]. Parece-me impossível fazer um juízo antecipado acerca do lugar exacto ocupado por cada figura nos diferentes eixos bipolares num estudo em que é isso precisamente que está em discussão, e cujo horizonte (mesmo longínquo) é o texto cinematográfico, em que a imbricação particular do primário e do secundário, no estado actual das investigações, é-nos muito mal conhecida.

Se regressar efectivamente, por meio de um processo cuja finalidade é a retroacção, do meu exemplozinho autobiográfico à metonímia do «Bordeaux» (escolhida por ser anónima), aperce-

bo-me de que, a não ser através de uma análise especial, nada pode garantir-me a natureza verdadeira, o número e o grau exacto de «profundidade» dos percursos simbólicos que uniram a representação de um vinho à de uma cidade. Com efeito, também no «martelo-picareta» um elo de superfície, cortado de tudo o mais, chegava para assegurar a significação mínima. Quando me explicam que em «Bordeaux» *o* laço metonímico *é* a contiguidade geográfica, eu não sou obrigado a acreditar nisso, porquanto é claro que o tratado de semântica tem como função e objectivo indicar-me a mais simples, consciente e generalizada das associações que podem existir ou estabelecer-se entre a localidade e a bebida, sem se preocupar com as outras. Não tenho nenhuma razão para pensar que «Bordeaux» seja menos sobredeterminada que «martelo-picareta» (ou menos sobredeterminável que «Roquefort», para o qual, algumas páginas acima, iniciei esse andamento regressivo.)

Em conclusão, a tradição gramatical e retórica reduz aquilo que, em «Bordeaux» ou em qualquer outro exemplo, é antes o nó provisoriamente preso de uma *associatividade infinita,* a apenas um dos numerosos fios da meada que ela virtualmente «abre». Virtualmente, mas também realmente visto que esta meada, de uma ou de outra maneira (mais ou menos consciente), exerceu com toda a certeza a sua eficácia no preciso momento em que a figura surgia, e *para* a fazer surgir: sem estas determinações suplementares, se apenas nos ativermos ao elo oficial, como é que se explica que algumas associações abram caminho e outra não, que algumas «peguem» e outras não, embora estas últimas comportassem também algum elo razoável e fácil de justificar (sempre se encontra um), um pretexto possível neste ou naquele grau de socialização?

Segundo as épocas e os indivíduos, segundo as práticas sociais, podem-se sentir ou fabricar, entre a ideia de estilo nas suas múltiplas ressonâncias e a de um pontão seguro na mão (stilus), muitos outros itinerários evocadores além desse que une o utensílio à acção (= subcaso tradicional de metonímia), sendo difícil reconhecer aqueles que mais pesaram na estabilização do percurso terminal. Os linguistas sabem que uma formação lexical ou uma locução se impõe pela sua «expressividade» mais que pela sua lógica (exemplo: *um frio de pato* *), e com a expressividade

* *Un froid de canard = um frio de pato;* locução que corresponde a uma temperatura *mais fria* que a locução *um frio de cão,* aliás também utilizada em francês (= *un froid de chien*). (*N. do T.*).

encontramo-nos já numas espécies de harmonias que nos aproximam do inconsciente logo que as aprofundamos o suficiente.

O principal privilégio do elo habitualmente invocado é o de ser mais «imediato» que os outros, mais acessível ao sentido comum, mais inocente também (visível por ser inocente), enfim, mais regularmente susceptível de se tornar consciente: é a parte emersa da meada, a ponta menos censurável do novelo. É também (um resultado directamente do outro) o único a ter sido promovido à *dignidade linguística:* explicitado nas obras de retórica ou de semântica, arrancado ao nó associativo a fim de ser exibido no teatro da língua, a fim de fazer parte da consciência do idioma, da sua gramática indígena que é como que o seu *eu,* a este título bastante infiltrado de supereu e de imaginário.

Tudo isso deixa insensível o perigo permanente de uma verdadeira ilusão de óptica, sendo necessário esforçarmo-nos em não ser enganados por ela. Muitas vezes é-se tentado a incluir no secundário no seu todo, sobretudo se ela é muito corrente. Ao fazê-lo, esquece-se que o segmento secundário do seu percurso é por definição o que dela melhor se apercebe, e que, além disso, ele é reforçado por uma espécie de sobreinvestimento consciente (um pouco semelhante à *atenção* no sentido de Freud) graças à virtude da operação metalinguística que, nos livros em que se «trata» a língua sobrecarregando-lhe com uma codificação segunda, assenta sobre este segmento, e apenas nele, todo o alicerce das suas definições explícitas.

Não há figuras secundárias. A mais banal, ao sabor das «associações livres», pode desenvolver-se a todos os níveis de primarização que se quiser, como uma flor que se abre pétala a pétala. — Não há senão figuras mais ou menos secundarizadas: pelo uso que delas se faz e pelo «andar» em que as concentrámos, as encerrámos como um livro que teria podido dizer mais acerca delas e que não se leu até ao fim.

Não há figuras primárias. Era o que queria dizer o meu martelo-picareta, metonímia que tinha qualquer coisa a ver com o meu desejo, mas que qualquer pessoa poderia manipular sem nada saber dele, com base apenas na informação de uma circunstância anedótica. — Não há mais do que figuras mais ou menos escapadas da secundarização, por falta de uma «reposição» social

de amplitude suficiente; ou então, num outro grau de generalização, porque, apesar de conhecidas, não o são senão pelos amadores de poesia e não entraram no mais amplo círculo códico, o da língua comum. «Vestido de probidade cândida»: ora aí está, é verdade que é célebre, mas mesmo assim há que ter lido Hugo. A ressonância primária permanece neste caso bastante viva, mas já o é muito menos numa expressão como «enroupar-se na sua dignidade», aliás muito semelhante no seu mecanismo semiótico, mas que *caiu* (como tão bem se diz) no uso corrente.

As dificuldades aqui surgidas residem, por um lado, naquilo que há de histórico na constituição dos campos do saber. Na época em que foram elaboradas as noções de metáfora, de metonímia, e de maneira mais geral as diversas listas de figuras, não se tratava evidentemente de processo primário nem de psicanálise. Os retóricos, nos seus *rabies taxinomica* (perdoem-me este híbrido latim-grego), empenhavam-se em classificar os tipos de trajectos associativos muito numerosos. Mas atinham-se estritamente — tanto mais estritamente quanto não sabiam, e quanto a própria questão não possuía existência histórica — à esfera das associações de ideias mais ou menos conscientes. Portanto, o conjunto do trabalho que nos legaram inscreve-se num horizonte que, para eles, era o único possível e que, para nós, coincide largamente, por meio de um efeito de retrospecção, com o do processo secundário. É com toda a certeza uma das razões da dificuldade que temos em dissociar no nosso espírito noções como metáfora ou metonímia de uma conotação de secundariedade difusa mas teimosa (= «É retórica, é um catálogo de expressões fixas, etc.»), à qual só concedemos geralmente uma excepção um tanto notável quando se trata das «figuras poéticas» (assim misteriosamente cortadas das outras, não sem dano para uma compreensão global do simbólico).

Ao agir deste modo, nós próprios somos vítimas de uma outra figura de retórica que Charles Bally chamava «evocação através do meio [10]» e que, no fundo, é (vamos vê-lo) uma forma ampla de metonímia. As palavras coloram-se de qualidades que pertencem aos seus primeiros ou principais utilizadores (= transferência do enunciador para o enunciado); *combinado* evoca-nos a União Soviética (completamente estranha ao significado de denotação desta palavra: conjuntos industriais mais ou menos integrados), visto ter sido a propósito dos planos quinquenais da U. R. S. S. que se começou, pelo menos em França, a empregar esta palavra que é sentida

como uma tradução ou decalque do russo (se-lo-á realmente? sei lá). — Do mesmo modo, as noções de retórica, para nós, «têm um ar secundário» (como se diz «tem um ar inglês»), porque os autores a quem se devem, adquirem qualquer coisa como um ar secundário. Assim, corremos o risco de esquecer que o alcance potencial dos seus utensílios, como frequentemente acontece, ultrapassa talvez sensivelmente aquilo que deles eles próprios viram ou disseram.

Notas

1 «Eu escolho...»: levantam-se já aqui, em pequena escala, os problemas que este texto vai debater. É isso que me observa um auditor do meu seminário, um psicanalista, Pierre Babin. Com efeito, porque é que eu «escolhi» *Bordeaux* entre cem outros exemplos que se adequavam de facto à intenção consciente do meu enunciado? — Eis-me pois forçado a ilustrar, por meio da minha própria tentativa, aquilo que vou avançar. Não há começo e as coisas não param em parte nenhuma...

2 Já em ***Entwurf einer Psychologie***, 1895; depois, entre outros, em *L'Interprétation des rêves* (pp. 480-482, 512), as «Formulations sur les deux principes du fonctionnement psychique» (1911; o pensamento como «actividade de prova», «Le Moi et le Ça» (p. 217), etc.

3 Cf. nomeadamente p. 512 da *Interprétation des rêves*.

4 Freud observa um pouco por toda a parte que a característica simultaneamente mais fundamental e enigmática do funcionamento psíquico é a de ele assentar inteiramente numas espécies de massas quantitativas de intensidade (= «excitações», «energia», «cargas», «investimentos», etc.) cuja ***mobilidade*** dá conta das diversas metamorfoses do comportamento humano. Ver por exemplo «Le Moi et le Ça», pp. 215-217 (= líbido narcísica dessexualizada»), ou ainda «Au delà du principe de plaisir» (1920), p. 38 na edição francesa dos ***Essais de Psychanalyse*** (S. Jankélévitch e A. Hesnard, Petite Bibliothèque Payot, 1970): ignoramos totalmente o que é no fundo a natureza de uma «excitação psíquica», é como um x que somos obrigados a introduzir tal e qual nos nossos raciocínios, etc; igualmente, p. 8 da mesma obra (acerca do mistério económico do prazer-desprazer).

5 *Figures III*, Le Seuil, 1972, p. 23 (em «La rhétorique restreinte»).

6 Antoine Meillet, «Comment les mots changent de sens», em *L'Année sociologique*, 1905-1906 (publicado de novo em ***Linguistique historique et linguistique générale***).

7 Nomeadamente em *Le Langage et la vie* (compilação), Payot, 1926 (3.ª edição, aumentada, 1952, Genève, Librairie Droz, e Lille, (Librairie Girard).

8 E no entanto observam-mo aqui auditores do meu seminário (Régine Chaniac, Alain Bergala), é provável que este acto de denominação selvagem ainda deva muito a uma espécie de campo

codificado que o cerca em ponteado. O martelo-picareta é muitas vezes tido como emblema dos barulhos modernos e industriais, é assim como que uma «nocividade-tipo». Além de que evoca os locais de construção e me incomodou no meu trabalho quando este texto estava «em construção» (= metáfora banal). Etc.

Não tinha pensado nisso. A ideia do martelo-picareta apresentara-se-me através de outros caminhos, realmente espontâneos, por mim um tanto explorados nestas páginas. Belo exemplo (mais do que acreditava) da intrincação do primário e do secundário. Em tanto como na questão de *Bordeaux* (ver p. 154, com a nota (1), mas desta vez em sentido inverso. Os trajectos associativos são sempre mais e menos «pessoais» do que inicialmente se imagina.

9 Estas observações não se aplicam apenas à metáfora e à metonímia, mas também ao paradigma e ao sintagma. Os dois pares de noções não se cobrem, e terei de considerar durante bastante tempo as implicações desta não-coincidência (ver cap. 4). Mas apresentam um comportamento semelhante por serem susceptíveis de graus muito diversos de secundarização, os quais vão desde a «solidificação» mais ou menos *códica* até à emergência propriamente textual. A possibilidade de variações neste eixo é um fenómeno muito geral, comum a qualquer elemento simbólico ou unidade de discurso, e que não diz especificamente respeito nem à metáfora nem ao sintagma, etc. É, no fundo, o problema do código e do texto, problema indissociavelmente «linguístico» e «psicanalítico». No primeiro dos dois aspectos, ocupava já um lugar muito central no meu livro *Langage et Cinéma*.

No *écran* como em qualquer outra parte, o sintagma e o paradigma, na medida em que a tradição os estabeleceu verdadeiramente (visto que existem paradigmas e sintagmas nascentes), tornam-se configurações bastante convencionais, devoradas pela «comunicação» imediata, e que são componentes neste ou naquele código ou subcódigo cinematográfico. Mas os sintagmas e os paradigmas não se fazem à primeira, tal como as «figuras» têm seu momento de emergência, de incandescência mais ou menos primária. A montagem alternada, hoje tão corrente, tornada um dos significantes «normais» da simultaneidade fílmica (e um dos sintagmas cinematográficos mais estabilizados), também foi, na altura das suas primeiras aparições nos filmes antigos — e disso há qualquer coisa nos da nossa época —, uma espécie de fantasma de ubiquidade e de «omnividência», de olhar detrás da cabeça, uma vasta condensação tendencial entre duas séries de imagens, ela mesmo procedendo por meio de uma sucessão de vai-e-vem, de deslocamentos entre as duas séries.

10 Em *Le Langage et la vie*, já citado.

2

FIGURAS «FINAS», FIGURAS «LARGAS»

Sabe-se que para Jacques Lacan a metáfora adquire o seu princípio na condensação e a metonímia no deslocamento. Em termos freudianos, dir-se-ia que a condensação e o deslocamento são «protótipos» da metáfora e da metonímia. Estas são as grandes «figurações» características da ordem simbólica: à linguagem, em que Jakobson mostrou a sua importância, ao mesmo tempo que ao inconsciente.

É importante que Lacan instale a metáfora e a metonímia, logo de entrada, numa posição cujo aspecto é o de não «oscilar» mais particularmente para o lado do processo primário ou do processo secundário. Tudo se passa como se metáfora e metonímia fossem introduzidas «ao lado» desta dicotomia, a qual, não por acaso, é muito mais central nos textos de Lacan que nos de Freud. O par metafórico-metonímico tal como Lacan o apresenta não pode ser referido de maneira simples a um ou outro dos «processos» freudianos, pois ele é referido noutro lugar, no Simbólico. Os dois termos do par marcam profundamente a língua e o discurso, instâncias bastante secundárias, tanto como o sonho, nitidamente mais primário.

Se, do ponto de vista semiológico, se quiser medir o alcance deste gesto lacaniano, parece-me que existe uma primeira circunstância que não se pode perder de vista. Como noções (como *palavras*), «metáfora» e «metonímia» evocam evidentemente a retórica mais do que a linguística moderna. E é verdade que esta, na história dos dois conceitos, interveio bastante tarde. Mas, como o próprio Jacques Lacan diz[1] (e como se veria facilmente pela simples leitura, fora desta indicação) toma os dois termos na

acepção ampla e fortemente bipolarizada que lhes deu Jakobson, e que deve muito ao seu paralelismo com a oposição do paradigma e do sintagma, característico da linguística estrutural. Quanto a mim, esta *distinguo* traz mais consequências do que parece e conto voltar especialmente a ela (cap.º 3). Mas deve recordar-se desde já que, para a tradição retórica, a metáfora e a metonímia eram duas figuras bem particulares e circunscritas, dois *itens* sempre um tanto «imersos» (a graus diversos segundo as classificações propostas, que foram muito numerosas) no seio de um catálogo mais ou menos longo e minucioso, o qual mencionava também muitas outras figuras (antifrase, eufemismo, hipálage, hipérbole, etc.). É evidente que não é com subdivisões estilísticas tão especializadas — e que, em qualquer sistema de engendramento lógico seriam muito tardias, bastante próximas do «fenotexto» — que se pode encarar pôr em relações a condensação e o deslocamento, dois grandes tipos de trajectos psíquicos de vasto alcance e múltiplas variantes: é a mesma coisa que, perante duas classificações botânicas diferentes, ter como finalidade estabelecer um quadro de correspondências entre as «ramificações» de uma e as «espécies» ou «variedades» da outra.

A metáfora e a metonímia em que pensa Lacan são «seres» cujo grau de generalidade — o poder de agrupamento, numa actividade taxinómica, ou de «dominância» numa perspectiva gerativa, se se quisesse *deduzir* as figuras — é da mesma ordem que o da condensação e deslocamento, e é por isso que a *ideia homológica* pode com toda a legitimidade vir ao espírito. Na «retomada» jakobsoniana da herança retórica, metáfora e metonímia são uma espécie de superfiguras, categorias de reunião: de um lado as figuras da similaridade, do outro as da contiguidade. Um retórico, supondo que tivesse aberto assim as suas duas colunas, teria tido várias rubricas distintas a inscrever em cada um dos dois pontos.

Citei há pouco um verso muito conhecido de Victor Hugo (em *Booz endormi*): «vestido de probidade cândida e de linho branco.» A retórica vulgar varia provavelmente nele um *zeugma* *:

* *Zeugma:* figura (de palavra de sintaxe que consiste na supressão de palavras já antes ditas; exemplo: ***Joaquim trabalha e estuda.*** Outro ponto de vista vê no zeugma a aproximação de uma palavra concreta e de uma palavra abstracta, como variante da aliança de palavras; exemplo: ***«Fechado no seu quarto e na sua surdez*** (Martin du Gard). (*N. do T.*).

um mesmo termo («vestido») rege dois outros («probidade» e «linho») que estão no mesmo plano sintáctico (= substantivos complementos do particípio-adjectivo), mas que são incompatíveis num outro eixo (neste caso, o do abstracto e do concreto), de modo que um só dos dois (= linho) concorda correctamente com aquilo que se relaciona; fora da figuração específica que se trata precisamente de definir, uma pessoa pode vestir-se de linho mas não de probidade. Aqui está um exemplo, entre muitos outros, de codificação *fina* conforme ao espírito retórico, que multiplicava o número das figuras.

Este mesmo fragmento de texto pode ser classificado de maneira muito diferente se nos referirmos à grelha metáforo-metonímica, cuja particularidade é a de apenas comportar dois casos. Estes dois tipos de *atribuição* das ocorrências terminais (atestadas) não podem ser contraditórios visto que elas nem sequer se podem sobrepor (a contradição não pode surgir senão numa acção comum). No verso de Hugo, e sem que ele deixe de ser um exemplo de zeugma, é lícito discernir um impulso da operação metafórica (= a probidade é como uma peça de roupa), e também da operação metonímica: Booz, de quem aliás se conhece a probidade, estava (igualmente) vestido de linho. Estes dois atributos, o «abstracto» e o «concreto», tendem a fundir-se, na sua comum brancura (= nova interpretação metafórica: «cândido/branco»), numa espécie de trajo simultaneamente transcendental, ideal e literal, visto que ambos pertencem a Booz e assim são «contíguos».

Esta análise expedita pretendia apenas mostrar que as figuras da retórica, múltiplas e minuciosas, poderiam ser repensadas através da bipartição mais recente da linguística: esta modelagem rectroactiva faria surgir cada uma das «pequenas» figuras antigas como um subcaso de metáfora ou de metonímia, ou dos dois juntos. Porém, quer nos orientemos ou não para um tal trabalho, é necessário libertar claramente um do outro os dois eixos entre os quais ele se jogaria a renunciar a pôr questões sem resultado possível, como «Esta figura é um zeugma *ou* uma metonímia?». O problema é muitas vezes colocado em termos deste género, mas a própria interrogação, sem o saber, contém nesse caso vários pressupostos, não correspondendo nenhum à realidade histórica: 1), que zeugma e metonímia se excluem; 2) que existe uma única definição de zeugma e uma única metonímia; 3) que uma ocorrência textual pode «ser» (intrinsecamente, pela natureza das coi-

sas) zeugma ou metonímia, ainda que haja sistemas, mais ou menos bons, que a possam classificar aqui ou ali.

O ESTATUTO E A LISTA

Foi pensando sobretudo de antemão nos problemas que nos esperam quando chegarmos ao texto cinematográfico, que insisti um pouco nas considerações taxinómicas precedentes. De cada vez que se encontra no caminho a eventualidade de *correspondências entre séries* (como aqui a «série» psicanalítica, a série linguística, a série retórica, a série fílmica), a primeira tentação — por ter a seu favor os ares do «concreto», a ilusão de chegar mais depressa a «resultados», e porque o concreto e o resultado são entidades míticas bastante valorizadas pela ideologia —, a primeira tentação é a de saltar logo para um trabalho «em extensão», aspirar à enumeração definitiva, à lista. Por exemplo: quais são, afinal de contas, os principais processos de figuração característicos do cinema? Quais os primários e quais os secundários? Qual é o equivalente fílmico da metáfora, da condensação? — Nem sempre nos apercebemos o suficiente da necessidade prévia de uma reflexão levada a cabo mais em «compreensão», de natureza forçosamente um pouco epistemológica, incidindo sobre o próprio princípio, sobre a validez de qualquer correspondência eventual. Ao ponto a que cheguei na redacção deste texto, ainda não tenho nenhuma ideia (digo-o literalmente, sem qualquer desejo de agradar). Sobre a redacção do «quadro» das figuras de cinema a que vou chegar, se é que eu me dirijo para um quadro, coisa de que já duvido um pouco.

Há nisto um problema que frequentemente cruzei nas minhas investigações e tenho mesmo vontade de o *nomear:* é o problema do estatuto e da lista. A uma pergunta como «Afinal o que é um código cinematográfico?» podem dar-se duas espécies de respostas: uma resposta de estatuto («Um código cinematográfico é um sistema construído pelo analista, não inscrito claramente no filme mas pressuposto pela sua inteligibilidade, etc.»), ou uma resposta de lista: «Um código cinematográfico, pois bem, é por exemplo o sistema dito pontuativo, ou as convenções normalizadas de montagem, ou as organizações das entradas e saídas de campo, etc.».

Suponhamos o grande plano de cinema e a questão da sua *colocação* (colocação terminal) em qualquer quadro classificatório

obtido a partir das duas «entradas» Metáfora e Metonímia. Neste exemplo, os preliminares (= problema do estatuto) que é necessário solucionar antes de qualquer resposta atributiva de uma dependência são em número de seis (estimativa máxima): 1) Porque é que se optou por encarar «metáfora» e «metonímia» no sentido linguístico (bipolar) mais do que no sentido retórico, finamente particularizante? 2) Uma vez que o grande plano tem com toda a evidência qualquer coisa de sinedóquico, vamos considerar que a metonímia (mesmo que larga, de preferência jakobsoniana) inclui a sinédoque ou que a deixa fora do seu campo? Recordo que esta posição intermédia não deixa de ter exemplos; assim, Fontanier propunha que se reunissem todos os tropos em três grandes géneros — metonímia, sinédoque e metáfora. 3) Se nos limitamos à metáfora e à metonímia, será certo que haja interesse em concebê-las como exclusivas e que o grande plano não poderia combinar em si estes dois princípios? 4) Será certo que o grande plano apenas encarado desde o ponto de vista do cinema, é uma entidade indivisa e que não exige, a fim de ser *efectuado* num filme, várias operações subjacentes, distintas, podendo umas ser metafóricas e as outras metonímicas? 5) Até que ponto é que a própria definição da metáfora e da metonímia, definição retórica ou linguística, não será indissociável da linguagem verbal e da entidade específica que é a *palavra*? Noutros termos: encontrar-se-ão apenas, no cinema, metáforas ou metonímias completamente isoláveis? Não será melhor esforçarmo-nos em referenciar no cinema os traços textuais do processo metafórico e do processo metonímico? (Esta questão leva a uma espécie de marcha atrás sobre os objectos propriamente linguísticos: a forte existência social da palavra não agirá como a árvore que esconde a floresta? Fácil de localizar, a metáfora leva a neles esquecer o metafórico, a metonímia e o metonímico). 6) No plano psicanalítico, não será que a condensação, devido à sua própria acção, implica um conjunto de deslocamento, de maneira de que estes dois tipos de itinerários, permanecendo no entanto distintos, estariam por assim dizer um «no» outro?

São problemas deste género que me vão reter e não a recensão imediata das principais figuras cinematográficas. Cada uma destas questões, segundo a resposta que se lhe der, inflectirá profundamente todas as repartições de superfície que ulteriormente se poderão tentar. Ora, esta «resposta» cada uma destas respostas, consiste muito mais num tipo de *gestão* do discurso acerca do

filme; é uma escolha que empenha a ideia que se faz das exigências a que deve satisfazer uma teoria, e de modo nenhum uma propriedade natural dos grandes planos nos filmes, susceptível de surgir apenas por intermédio da sua observação atenta.

Nota.

1 *Ecrits*, p. 506, nota 1; e também p. 799.

3

RETÓRICA E LINGUÍSTICA: O GESTO JAKOBSONIANO

Desde que se aborda a oposição metafórico-metonímica na versão que se tornou corrente desde há uma vintena de anos, o perigo de confusão mais imediato é o que tende a «aplanar» o paradigma pela metáfora e o sintagma pela metonímia, reduzindo assim os dois pares a um só, no qual o linguístico se vem perder no retórico. É um fenómeno de neutralização cuja frequência, fácil de observar, nada tem de fortuito: primeiro porque as duas bipartições estabelecem uma homologia bem real (que eu vou lembrar); depois porque o autor que mais claramente formulou aquilo que as distingue, Roman Jakobson, foi por vezes o primeiro a negligenciá-las noutras passagens mais elípticas, as quais podem induzir em erro os leitores pouco prevenidos ou demasiado apressados; finalmente, porque o duo Metáfora/Metonímia conheceu um extraordinário sucesso de difusão, e de boa vontade ameaçaria, se o deixássemos, «engolir» o seu rival menos afortunado Paradigma/Sintagma [1].

Temos pois uma homologia com quatro termos, em que metáfora e paradigma apresentam o ponto comum de assentar na «similaridade» e metonímia e sintagma na «contiguidade». As duas palavras que acabo de colocar entre aspas são as de Jakobson, aquelas que nele assumem o papel decisivo de noções-ponte entre os dois pares paralelos. É graças a eles, graças ao seu poder de focalização, que os quatro termos, mais antigos e já conhecidos, entraram em nova disposição, como tal inédita: deste modo Jakobson impôs o terreno de uma problemática que em seguida (mas sem tardar) teve a sua história própria e renovações bastante numerosas. Em 1956 é publicado o texto «Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasias» [2]; esta data pode ser retida, se se quiserem

fixar as ideias, a fim de assinalar a abertura do *dossier*, em todo o caso a sua abertura a um público bastante largo [3].

Por um dos seus aspectos, a intervenção jakobsoniana consistiu em «coligir» de maneira particularmente afirmativa toda uma tradição linguística que se desenhava primeiramente num modo mais esparso mas já bastante claro. No artigo de 1956, Jakobson não emprega as palavras «paradigma» e «sintagma». Porém, apoia toda a sua construção na ideia dos dois grandes eixos da linguagem: selecção e combinação, substituição e contextura, alternação e justaposição, escolha e disposição. Esta ideia figura em bom lugar em muitos linguistas de orientação estruturalista, que contudo se afastam noutros pontos. Se se quisesse seguir o seu andamento, teríamos de percorrer diferentes etapas, entre as quais os *Cours* de Ferdinand de Saussure, que opunha «associativo» e «sintagmático», a glossemática de Hjelmslev com a sua constante distinção entre as relações *in absentia* (de tipo «ou-ou») e as relações *in praesentia* (de tipo «e-e»), as investigações da Escola de Praga, nomeadamente em fonologia, as de André Martinet com a terminologia «paradigma/sintagma» (que se tornou a mais corrente para nomear a coisa), os trabalhos anteriores do próprio Jakobson, etc. Esta divisão correspondia, já mais ou menos nitidamente, à divisão tradicional das gramáticas pré-estruturais numa morfologia e numa sintaxe: duas províncias sem dúvida separadas pela barreira da palavra, mas que se diferenciam igualmente (e as duas fronteiras encaixam-se um tanto) pela predominância das considerações paradigmáticas em morfologia e sintagmáticas em sintaxe.

Deste modo, o gesto jakobsoniano inscreve-se numa geração linguística bastante consistente, a qual de certa maneira nele se vem resumir. Possui porém um alcance duplo. Pode ler-se também noutra história, ou em relação a ela: a da retórica. Melhor dizendo, é a «projecção» (num sentido quase geométrico da palavra) de uma divisão linguística sobre um território retórico que melhor define a contribuição particular de Jakobson neste debate simultaneamente tão antigo e tão recente. Aqui está como de facto duas figuras entre muitas outras, a metáfora e a metonímia, parecem ser as únicas a flutuar, e adquirem por isso o aspecto de Figuras Genéricas, correspondendo a duas grandes «famílias». Porque essas duas, senão porque se podem sentir (vou tentar mostrá-lo) como manifestando mais claramente que as outras os «puros» princípios respectivos da similaridade e da contiguidade? O legado retórico encontra-se assim submetido a uma remodelagem linguística por meio de uma espécie de *reciclagem* que o autor não esconde (visto ser ele a admitir a homologia dos dois grandes pares), mas que todavia omite de explicitar até ao fim, de modo que alguns leitores poderiam crer que a bipartição metafórico-metonímica é de ordem exclusivamente retórica, ou que a teoria das figuras a admitiu constantemente como tal, sem variar desde há vinte séculos.

E é verdade que a tradição retórica, na ausência de uma apresentação tão fortemente bipolar, referenciara contudo um conjunto de figuras que jogavam mais na similaridade, em face de outras mais marcadas por esta ou por aquela forma de contiguidade. — A catacrese, por exemplo (= «é» de mesa), sobre a qual já disse alguma coisa, assenta sem dúvida nenhuma numa semelhança, ou pelo menos sobre o destino dado a uma similitude entre outras possíveis: a mesa toca no chão em quatro pontos de pequena superfície, como alguns animais com as suas quatro patas, ou como o homem com os dois pés. Mas na catacrese, o termo figurado (pé) não afasta nenhum «próprio» [4]; é ele que é o próprio, ou que se tornou tal. O movimento de substituição, de afastamento, deixou de ser sensível, e é por isso que a metáfora, similaridade por similaridade, tem qualquer coisa de mais «típico». — Em certos aspectos, também a comparação é parente da metáfora: temos nos dois casos uma semelhança sentida, que a comparação espalha sobre toda a superfície da sua precisa extensão (= «Esta criança é astuta como um macaco»), e que a metáfora afirma sem a explicar, «saltando» as etapas intermédias: «Este macaquinho adivinhou tudo.» Mas é ainda a metáfora que é mais impressionante que a sua concorrente, que melhor esclarece o princípio activo da similaridade: devido à sua concentração elíptica, ausente na comparação, e também por ter decididamente expulso da frase a palavra «criança» e exibir melhor, portanto, o acto de afastamento, acto que estava apenas em germe na comparação.

Há uma situação um pouco semelhante se nos virarmos para o outro hemisfério, aquele que se ordena na relação de contiguidade sob as suas diversas formas, isto é, nas co-presenças realmente constatadas e não nas semelhanças percebidas ou sentidas. — Suponhamos a *hipálage* *, que consiste (em retórica) num des-

* ***Hipálage:*** figura de sintaxe que atribui a umas palavras o significado que pertence a outras (é uma transferência de significados); exemplo: ***restituir um homem à vida*** em vez de ***restituir a vida a um homem.*** — (*N. do T.*).

lizamento de recção: um termo regido (muitas vezes um adjectivo) relaciona-se gramaticalmente com uma palavra da frase, enquanto que pelo sentido (= sentido próprio) concordaria melhor com outra. Desse modo, em Virgílio (*Eneida,* VI, 268) o célebre «*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*»: «Avançavam obscuros na noite, etc.» (em vez de :«Avançavam na noite obscura...»). A sensação de obscuridade desloca-se ao longo de uma cadeia de referentes contíguos, destaca-se do quadro (a noite, o céu escuro) a fim de vir a incidir sobre os personagens, sobre o seu grupo «escuro», sobre o seu andamento nocturno. (Existe aqui, neste deslocamento da impressão e do objecto, qualquer coisa que evoca de perto uma das formas do «deslocamento» freudiano, que a *Traumdeutung* denomina deslocamento do afecto [5], com o célebre sonho do «navio do pequeno almoço» [6].) Vemos como o jogo metonímico, na hipálage, mobiliza por definição todo um grupo de palavras, visto que incide sobre recções: portanto, lexicaliza-se muito menos (mesmo se inicia uma possível evolução semântica da palavra «obscuro») que na metonímia, que nisso é mais característica dos poderes da contiguidade, chegando a pôr uma palavra no lugar de outra em virtude de qualquer laço de proximidade ou de vizinhança entre os dois referentes: relação entre uma actividade e o seu resultado (= os «trabalhos» de um escritor), entre um símbolo estabelecido e aquilo que ele simboliza (= «O Crescente» no sentido de «Império Turco»), entre o continente e o conteúdo (= «beber um copo»), entre um objecto matéria e a acção específica correspondonte (= «consumo», tal como se emprega esta palavra num café), etc: com a definição recebida, são alguns dos subcasos constantes da metonímia em retórica.

Haveria também todo o problema da sinédoque, classicamente definida como «a parte pelo todo ou o todo pela parte» (geralmente esquece-se a segunda metade da fórmula). É «vela», no século XVII, no sentido de «navio» [exemplo de manual e também de Lacan [7]], ou então «cem francos por cabeça» em vez de «cem francos por pessoa». A tendência actualmente dominante seria a de considerar a sinédoque como uma variante da metonímia: evolução que Jakobson consagrou [8] (e Lacan depois dele), mas que também se desenha noutros autores; Stephan Ullmann, por exemplo, confirma-a inteiramente [9]; aliás, é muitas vezes ensinada nas escolas. Gérard Genette, em páginas de notável precisão [10], mostrou que esta ligação — de resto indecidível, uma vez que

depende das definições convencionais que se adoptam — devia o essencial do seu sucesso à impressão, mesmo que aproximativa, de uma contiguidade espacial: por detrás da relação entre a parte e o todo, pressente-se uma outra relação (mais propriamente metonímica, daí a subordinação de uma figura à outra), entre a parte e as outras partes do mesmo todo. Se é verdade (resumo a argumentação de Genette) que não se vê como é que a vela pode ser «contígua» ao navio, ela é, em compensação, vizinha do mastro ou das cordas no espaço do navio. Quando a palavra «coroa» (outro exemplo de Genette) chega a significar «monarca», pode ler-se nisto uma sinédoque, visto que a coroa é um dos elementos que pertencem ao monarca (= a parte pelo todo), mas também uma metonímia que jogaria com a relação privilegiada entre o atributo de uma função e o homem investido dessa função: «contiguidade» ideal (num espaço abstracto), que não pode senão fazer pensar numa das formas mais tradicionais e menos contestadas da metonímia autêntica, o símbolo pelo simbolizado (= «Crescente», mencionado acima). É pois graças a uma espacialidade alargada e, em caso de necessidade, metafórica (!) — mas também com a justificação mais válida de uma contiguidade real, mesmo quando não é espacial — que a sinédoque foi pouco a pouco «reduzida» à metonímia, da qual continua a ser no entanto, note-se, uma vassala privilegiada, um pouco à parte, com o seu nome específico ainda bastante corrente, como tal conhecido, sobrevivendo ao naufrágio colectivo dos termos (muito numerosos) como «paronomase», «hipotipose» e seus colegas mais ou menos graciosos.

Em conclusão, a experiência da retórica, que consiste antes do mais em longas listas de figuras «finas» com definições restritivas, não impede o seu reagrupamento posterior em províncias figurais mais vastas. É como que um *segundo tempo* da elaboração retórica (que, em Jakobson, corre o risco de surgir ao leitor como o primeiro ou o único). Não se pode negar que alguns retóricos foram tentados por este trabalho de metaclassificação das figuras. Dumarsais evoca a possibilidade de uma «subordinação dos tropos» segundo a «ordem que devem ocupar uns ao lado dos outros»; propõe três grandes famílias, assentando respectivamente num princípio de «ligação» (= metonímia-sinédoque), de «semelhança» (= metáfora) e de «contraste» (= ironia). Fontanier vai mais longe nesta direcção, a qual anuncia Jakobson: para ele não há mais do que três tropos verdadeiros (e não exactamente três famí-

lias) — a metonímia, a sinédoque e a metáfora. (Em relação a Dumarsais, constata-se que a metonímia e a sinédoque, naquilo que se tornará o hemisfério da contiguidade, retomam cada uma a sua autonomia, mas que no futuro hemisfério da similaridade, e através de um movimento inverso, a semelhança e o contraste resolvem fundir-se.) Por seu lado, Vossius distinguia quatro grandes «géneros», cada um com uma figura particularmente característica do princípio genérico; as quatro figuras «eidéticas» são a metonímia, a sinédoque, a metáfora e a ironia (neste caso, cada um dos hemisférios fica desdobrado). Aliás esta quadripartição é muito corrente na tradição retórica, aparece nomeadamente em Vico. (Não esqueçamos que a ironia, ou antífrase, é inicialmente uma figura precisa, um ser formal, e não, como hoje em dia, um tom ou um afecto: consiste em dizer uma coisa pelo seu contrário, ou pelo menos por meio de um significado bastante diferente: «Agradeço-vos» em vez de «Pregou-me uma grande partida».)

Deste modo, a dicotomia metaforometonímica encontra-se como que prefigurada, mesmo que seja de maneira incerta, através de ziguezagues e ponteados, adjunções e supressões sucessivas e contraditórias, reagrupamentos e bipartições permanentemente modificadas — , obstinadamente prefigurada, contudo, por todo um trabalho retórico que, ao multiplicar sem motivo as figuras pretendia, através de um gesto inverso, reduzir algumas delas a outras, cedendo ao atractivo do genérico depois das vertigens do específico. Prefigurada, igualmente, no facto de a metáfora e a metonímia serem geralmente mencionadas em lugar destacado nas principais listas de «superfiguras», se bem que não sejam as únicas.

É precisamente esta última etapa, esta contracção do conjunto do campo figural no próprio movimento em que se desdobra, este domínio frontal e exclusivo de uma divisão dual — disposição que a tradição retórica pode sugerir, mas sem a autorizar de modo evidente — , que se vai impor com Jakobson graças à pressão exercida por um outro campo, graças à influência homológica de uma outra dicotomia, a do paradigma e do sintagma.

A metáfora de Jakobson está talhada à medida do paradigma e a sua metonímia à do sintagma. Não apenas porque o autor o diga e faça mais do que o dizer ao «introduzir» os dois pares logo à primeira, simultaneamente mas também porque, além disso, se podem seguir as consequências desta «imposição» (desta sobreimpressão) até nos detalhes da teoria. Contentar-me-ei aqui com alguns deles que acho característicos.

Veja-se esse famoso princípio de «contiguidade» que assegurou o reinado da metonímia em toda uma metade do império. Gérard Genette, lembrava-o eu há pouco, apontou o que havia de um tanto flutuante na noção, que traça uma espécie de duplo jogo, sugerindo alguma vizinhança física e aplicada no entanto a tipos de conexões muito diversas, alguns deles estranhos ao espaço: por exemplo, como é que se deve entender a «contiguidade» do inventor e da invenção em *guilhotina,* já citado? — Mas acontece que o actual sucesso da *impressão de contiguidade* reside numa força vinda de outro lado: do facto sintagmático, tão impressionante e central em linguística, e que consiste (desta feita, de maneira muito mais clara) num conjunto de contiguidades espácio-temporais entre os diversos elementos que compõem um discurso realmente feito. A partir daí o sentimento das contiguidades infiltrou-se sub-repticiamente na definição da metonímia, a qual se achou um pouco inflectida: temos tendência a representar qualquer vizinhança vagamente espacial todas as vezes que nos encontramos perante uma conexão empiricamente constatada (não metafórica).

Passa-se o mesmo, parece-me, com a redução jakobsoniana do princípio do contraste (mantida frequentemente à parte pela retória) numa forma entre outras da similaridade: sugestão também vinda da linguística estrutural, com a sua noção de paradigma e as ressonâncias a isso ligadas. Os paradigmas da língua tanto agrupam «membros» que se dispersam em torno de um mesmo pólo semântico, a distâncias variáveis (assim em «Morno/Quente/Escaldante», ou no fenómeno geral de parassinonímia), como termos reunidos devido à sua contrariedade (= «Quente/Frio», e todos os antónimos): num como noutro caso, a língua propõe-nos um campo delimitado no interior do qual há que escolher, e é a definição do facto paradigmático. Este, não está especificamente ligado nem à semelhança nem ao contraste, mas sim à existência de uma *série comutável,* a qual se acomoda com as duas configurações e nelas não vê senão dois subcasos. Em fonologia, o contraste tende mesmo a levar a melhor sobre a semelhança como princípio de associação entre os termos (princípio que *abre* o paradigma): vogal/ /consoante, oral/nasal, sonoro/não sonoro, etc. (Tocamos aqui a famosa ideia saussuriana da diferença como fundamento último da língua.) Aliás não é por acaso que o termo *oposição,* que sugere a contrariedade mais do que a semelhança), é aquele que os linguistas de inspiração estruturalista mais vezes empregam a fim de

designar o laço que reúne termos comutáveis, ainda que se assemelhem (= fala-se correntemente da «oposição» entre *mau* e *ruim*): é que, para falar verdade, é outra coisa que se tem em mente — pensa-se na escolha, por conseguinte na exclusão. E aliás a relação de contrariedade, como se sabe, não se pode estabelecer senão na base de uma «semelhança» mais profunda, ela pressupõe que os dois termos sejam comparáveis numa certa relação: a da temperatura em «Frio/Quente», a da sonoridade (presente ou ausente) em «Surdo/Sonoro», etc. Trata-se do princípio dos «eixos semânticos» de Greimas [11], ou da teoria fonológica dos «traços» (também é um princípio psicanalítico, o da ambivalência).

Uma vez que qualquer paradigma põe em concorrência várias unidades para um mesmo ponto da cadeia sintagmática, é mesmo preciso que essas unidades sejam similares a algum respeito, tanto mais que elas se «repelem» a outro nível. Porque é que o francês moderno me pode dar a escolher entre o singular e o plural senão porque são diferentes e não obstante ambos são «números»? — Num artigo célebre entre os linguistas [12], Jean Cantineau mostrava que o sistema da língua é uma meada complexa em que os afastamentos diferenciais reenviam a invariantes provisórias, as quais por sua vez se tornam diferenciais no seio do paradigma vizinho (a «semelhança» e o «contraste», deste modo, pressupõem-se constantemente um ao outro): /p/ opõe-se a /t/ /(= labiais *versus* dentais) na base comum da sua característica oclusiva, mas o traço «oclusivo» não é sempre um invariante, torna-se uma variável pertinente quando se opõe /p/ ou /t/ a qualquer outra aspirante, e assim sucessivamente.

Em suma, toda a experiência da linguística a incitava a aproximar a semelhança e o contraste no seio dum princípio único que no fundo seria o da *comparabilidade* (= comutação, equivalência, escolha, substituição). Compreende-se que Jakobson, no momento em que introduz, como factor comum à metáfora retórica e ao paradigma linguístico, a noção de «similaridade», lhe atribua sem demora duas formas principais [13], a similaridade directa da qual dá como exemplo os sinónimos (portanto é a equivalência por semelhança), e uma similaridade mais indirecta, a qual, diz-nos o autor, surge nos pares de contrários e supõe um «núcleo comum» (é a equivalência por contraste). — Embora Jakobson, desde a escolha do termo «similaridade», subordine o contraste à semelhança ao passo que a linguística tende antes a operar a redução em sentido inverso, essa redução leva a marca de uma projecção

retroactiva do conceito de paradigma sobre a teoria das figuras: deste modo, os instrumentos da linguística vieram trabalhar o campo retórico.

Notas

1 Um auditor do meu seminário, Guy Gauthier, que trabalha na *Revue du Cinéma — Image et Son* e na Ligue Française de l'Enseignement, também notou que nos anos 60, na altura da primeira difusão das noções semiológicas entre os especialistas de cinema, os termos de «paradigma» e de «sintagma» chocavam com uma particular resistência, faziam rir, etc., ao passo que «Significante/Significado», «Denotação/Conotação» ou «Metáfora/Metonímia», na mesma altura e nos mesmos círculos, tinham mais facilidade em «passar».

2 Este ensaio constitui a segunda parte de *Fundamentals of Language* (La Haye, Mouton, 1956), livro de Roman Jakobson e Morris Hale. É publicado de novo nas pp. 43-67 do t. I dos *Essais de linguistique générale* de Jakobson, Editions de Minuit, 1963, tradução e prefácio de Nicolas Ruwet (em colaboração com A. Adler nalguns textos, entre os quais este).

3 Com efeito, Gérard Genette recorda na p. 25 de *Figures III* (em «La rhétorique restreinte») que a concepção binária do figural, inteiramente ordenada pelo par metáfora/metonímia, já aparecia em 1923 na obra de Boris Eichenbaum sobre Anna Akhmatova, e depois em 1935 no artigo do próprio Jakobson sobre a prosa de Pasternak. A isto se pode acrescentar, em matéria de cinema, o artigo de 1933 publicado por Jakobson em Praga (ver mais à frente, pp. 195-198), e no qual o binómio metáfora/metonímia já funciona plenamente. — Porém, a sua grande difusão remonta ao artigo de 1956.

4 Gérard Genette, *Figures III*, p 23.

5 Pp. 394-395: o afecto é dissociável da representação, pode ser «transportado para outro sítio do sonho (...). Este deslocamento faz-se frequentemente, etc.».

6 É um sonho de Freud. Ele é oficial de marinha e o seu superior morre subitamente, depois de lhe ter comunicado as suas preocupações pelo futuro da família (preocupações que, em realidade, são as do sonhador). Todavia, nesse momento, Freud não sente emoção ou angústia. Estes afectos são deslocados para outro episódio do sonho, que vem um pouco depois, o avanço dos navios de guerra inimigos (*L'Interprétation des rêves*, pp. 395-396).

7 *Ecrits*, pp. 505-506.

8 «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies». P. 63 (duas vezes na mesma página) e p. 65.

9 *Précis de sémantique française* (Berne, Ed. A. Francke, 1952), pp. 285-286.

10 *Figures III*, pp. 26-28 (em «La rhétorique restreinte»).

11 Ver todo o começo de *Sémantique structurale* (Larousse, 1966), ou ainda «La structure élémentaire de la signification en linguistique» (em *L'homme*, IV-3, Setembro-Dezembro de 1964,

pp. 5-17). Exemplo de Greimas neste artigo (p. 9): a oposição *grande/ /pequeno* postula o eixo semântico «medida do contínuo».

12 «Les oppositions significatives» (pp. 11-40 in *Cahiers F. de Saussure,* X, 1952), nomeadamente pp. 11, 26, 27, etc.

13 «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», pp. 48-49 («... num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridade, que oscilam da equivalência dos sinónimos ao núcleo comum dos antónimos»).

4

REFERENCIAL, DISCURSIVO

Apesar deste acto de alinhamento, Jakobson não supôs como idênticos a metáfora e o paradigma, nem a metonímia e o sintagma. As distinções são paralelas mas não são duas; este aspecto das coisas é aquele que mais vezes foi esquecido. Da homologia passou-se facilmente ao «aplanamento», de modo que hoje em dia não é raro ouvir designar com o nome de metáfora uma mistura confusa de metáfora e paradigma, e com o nome de metonímia qualquer misto hipotético de metonímia e sintagma. (Constata-se nos dois casos que a utilização dominante privilegia o termo retórico em detrimento do termo linguístico.)

Segundo um tema frequente nas discussões semiológicas, a montagem resultaria de um processo tipicamente metonímico. Porém, se algumas montagens, segundo o conteúdo das imagens montadas, são realmente metonímicas (como as sequências que alinham várias vistas parciais de uma mesma paisagem ou de um mesmo apartamento, etc.), o princípio da montagem (de toda a montagem) reside numa operação sintagmática inteiramente, e não metonímica, uma vez que consiste em aproximar e combinar elementos *no discurso,* na cadeia fílmica, sem que esses elementos estejam necessariamente em relações de conexão metonímica no referente, isto é, na «realidade», ou nessa realidade imaginária que é a diegese. Algumas montagens extraem precisamente a sua força desta ausência de relação prévia; é geralmente o caso de todas as montagens inesperadas, nas quais o filme põe em contacto brusco dois planos que, em princípio, não tinham «nada a ver» um com o outro.

É preciso debruçarmo-nos de novo sobre o texto de Jakobson. Nele se diz que o princípio da «similaridade» e o princípio

da «contiguidade» podem estabelecer-se cada um sobre dois eixos distintos, o eixo *posicional,* que é o da cadeia discursiva, da sintaxe, e o eixo *semântico,* o dos significados ou dos referentes, do «assunto» de que trata o discurso (= «*topic*» no texto inglês).

As coisas (no fundo) são portanto bem claras. A contiguidade posicional é o facto sintagmático como tal, a copresença de múltiplas componentes que é característica de qualquer enunciado na «linguagem»: contiguidade temporal, como na cadeia falada, espacial como na pintura, ou as duas simultaneamente, como no cinema. Há que renunciar a essa espécie de «amálgama» que incita a convocar à pressa a metonímia sempre que um texto justapõe dois elementos: porque «cada vez», dessa maneira, significa «sempre», de modo que a noção, dilatando-se assim, perde toda a pertinência em detrimento de um efeito sinonímico generalizado. A cadeia fílmica, tal como as outras, *é* contiguidade (antes de qualquer metonímia eventual), não é outra coisa senão uma longa sucessão de contiguidade: é o «efeito-montagem» no seu sentido mais largo, quer se processe por colagem, por movimento de câmara ou por evoluções do objecto filmado, quer se estabeleça na consecução (de plano a plano, de sequência a sequência) ou na simultaneidade, entre motivos do mesmo plano, etc. O conjunto destas justaposições (= contiguidades posicionais) *faz o filme* no seu conteúdo mais literal, na sua matéria textual: qualquer filme (qualquer discurso) é uma vasta extensão sintagmática.

A similaridade posicional, por seu lado, é constitutiva do facto paradigmático: cada unidade actualizada (palavra, imagem, som, etc.) adquire o seu sentido em relação com as outras que teriam podido aparecer no mesmo lugar (no mesmo lugar no discurso: é nisso que ela é «posicional»). Este princípio permanente não tem, por natureza, nada de metafórico: quando declaro que uma casa é «bonita» (e não que ela é «bela»), escolhi a minha palavra num paradigma dual, mas no qual ambos os termos (e portanto o meu enunciado final) se devem entender numa acepção que, no estado actual do francês, é bastante literal e pouco metafórica. A situação é a mesma quando um cineasta decide, por exemplo, contratar um actor loiro de preferência a um moreno (= outro paradigma), visto que corresponde melhor à sua concepção do papel.

A metáfora e a metonímia, pelo contrário, e até é a sua definição, operam sobre similaridades ou contiguidades que são percebidas ou sentidas entre os *referentes* das duas unidades que a figura mobiliza (ou entre os seus significados: a distinção não

joga a este nível): similaridades e contiguidades semânticas. É claro que a metáfora «águia» (para designar um grande génio) pode chegar a substituir numa frase as palavras «grande génio», e portanto entrar em paradigma com elas. mas também pode não o fazer, como na proposição «Este grande génio, tal como uma águia, etc.». Aquilo que vem em primeiro nos dois casos, e que dá conta da sua dualidade possível, é uma semelhança sentida entre a águia e o génio como «coisas», não como palavras; a partir daí, a equivalência das palavras correspondentes pode ser levada mais ou menos longe segundo as frases. A similaridade referencial pode resultar numa similaridade discursiva, mas não se confunde com ela. Igualmente no cinema a metáfora não é o paradigma, mesmo se por vezes o cria. A tradicional imagem de ondas rebentando ou de grandes labaredas (a fim de sugerir algum arrebatamento amoroso), quando surge num ponto do filme, teve de ser escolhida, como qualquer imagem, entre outras possíveis: acto paradigmático. Mas além disso, e contrariamente a muitas tomadas de vistas fílmicas, o seu sentido assenta numa associação de outra ordem: entre o desejo e o fogo como fenómenos, não como «planos» de cinema: acto metafórico:

Do lado da «contiguidade», isto é, da metonímia e do sintagma, observam-se possibilidades muito semelhantes de intrincação entre a ordem do «posicional» e do «semântico». Tais possibilidades favorecem as confusões que eu tento deslindar, mas não as desculpam, visto que a interacção não é a identidade: até é o seu contrário, uma vez que supõe a manutenção de duas instâncias. Acabo de dizer que a montagem descritiva ordinária (é só um exemplo) era simultaneamente sintagmática e metonímica: várias vistas parciais de um mesmo espaço umas juntas das outras, junção esta que é posicional, discursiva (= sintagma), visto que é ela que faz a sequência; os subespaços representados são tidos como vizinhos «semanticamente» (no referente, na diegese; ou na realidade autêntica se o filme for um documentário fiel). Esta contiguidade «real» diz respeito (neste caso) ao princípio das consecuções ecrânicas: acto metonímico. De uma outra maneira, a interacção do posicional e do semântico joga em sentido inverso e é a contiguidade fílmica que cria a impressão retroactiva de uma contiguidade preexistente: temos então a famosa *ilusão referencial,* fundamento de qualquer ficção e «impressão de realidade» — o espectador considera que as diferentes imagens foram retiradas de um vasto e único bloco de realidade dotado de alguma existência anterior (e nomeado «a acção» ou «o quadro», etc.), mas

este sentimento não reside noutra coisa senão nas aproximações operadas pelo significante fílmico [2]. Em suma, o sintagma adquire um aspecto irrepressível de metonímia (ele cria a metonímia). É um fenómeno particularmente claro quando se torna impossível sustentar razoavelmente qualquer «conexão prévia» entre os referentes das imagens combinadas pela montagem (Béla Balázs era muito sensível a este aspecto das coisas [3].) — Vemos desse modo que a própria ilusão referencial, se quisermos desmontar o seu mecanismo e eficácia, conduz a que se distinga (conceptualmente) a contiguidade posicional do sintagma da contiguidade semântica da metonímia.

CRUZAMENTOS DO REFERENCIAL E DO DISCURSIVO

O perigo permanente de confusão entre as noções discursivas (paradigma/sintagma) e as noções referenciais (metáfora/metonímia) reside em grande parte num fenómeno, também ele permanente, característico de qualquer enunciação em qualquer código) é tão banal quanto geralmente não analisado (uma coisa provoca a outra).

As associações entre referentes, quer se processem por similaridade ou por contiguidade, podem ser sempre *enunciadas,* e uma vez que o são tornam-se por sua vez o princípio e o motor de diversos encadeamentos discursivos que são susceptíveis de se codificar neste ou naquele grau. Inversamente, qualquer associação «similar» ou «contígua» que se manifeste no discurso, sugere mais ou menos a ideia de uma associação paralela entre os referentes correspondentes.

Em suma, pode-se supor que o discurso é atravessado por duas espécies de similaridades e duas espécies de contiguidades: as que lhe são próprias e o constituem em objecto formal (paradigmas e sintagmas), e aquelas (metaforometonímicas) que se instalam entre este objecto e o seu *outro,* mesmo que seja o seu outro assimptótico (o seu limite ideal de exterioridade), quer porque, percebidas na referente, elas vêm imprimir-se no discurso, quer porque a força própria do discurso leva a reconhecê-las ou a imaginá-las no referente. É claro que esses dois processos contrários se entrelaçam em cada caso, e que a relação de forças, o factor económico, aqui como noutra parte, é a única variável verdadeira.

Suponhamos um enunciado muito curto e corrente: «Este homem é um urso.» Ele põe em jogo as diversas leis discursivas

(linguísticas, neste exemplo), das quais algumas são paradigmáticas (como a existência, em francês, das categorias «substantivo sujeito» ou «substantivo atributo», consistindo cada uma numa classe de comutações por similaridade), e outras sintagmáticas, como a necessidade, a fim de formar o tipo frástico a que recorri, de colocar em contiguidade um sujeito, um verbo-cópula («ser») e um atributo. Deste modo a minha frase está informada por um conjunto de similaridades e contiguidades posicionais: no limite, o conjunto que forma o código «língua francesa». Mas também se fixou na frase uma similaridade de uma outra ordem, e que não obstante se encontra com o discurso: a metáfora que me pôs na boca «urso» a fim de designar um homem grosseiro ou sem educação. Eu percebi ou senti uma semelhança entre um animal e um certo género de homens, semelhança que mobiliza as coisas e não a língua, mas que ainda assim modificou a minha frase, visto que eu disse «urso» e não «homem grosseiro». E em sentido inverso, se eu fui sensível a essa semelhança foi em parte porque a língua me incitava a isso com a sua acepção figurada da palavra «urso», hoje em dia muito corrente. Todavia, a semelhança, apesar de forjada pela língua, incide (em espírito) sobre os objectos. É precisamente por isso que ela tende de novo a depositar-se no discurso, noutros discursos, e assim sucessivamente: é o círculo do discurso e da referência, sendo cada um o *imaginário* do outro — o outro do outro.

Este círculo começa por um quadrado (a anterioridade que eu ponho em «começa» é conceptual, não real). Antes de entrar em interacção, em vai-e-vem, a ordem do discurso e a ordem do referente apresentam cada uma, de maneira bastante nítida, as suas similaridades e contiguidades. A confusão é impossível. O «quadro» é o seguinte:

	Similaridade.	Contiguidade
No discurso.	Paradigma.	Sintagma.
Noreferente.	Metáfora.	Metonímia.

Breve pausa de terminologia. Ter-se á talvez notado que eu prefiro chamar «referencial» ao eixo que Jakobson chama semântico. Este último termo parece-me demasiado geral, corresponde a tudo o que diz respeito ao sentido, e poderia aplicar-se aos paradigmas e sintagmas, que também são produtores de sentido.

Pelas mesmas razões, «discursivo» parece-me mais claro que «posicional»; há espécies de posições no horizonte referencial e não apenas no enunciado. O que distingue o paradigma-sintagma da metáfora-metonímia é a oposição entre as leis internas do discurso e o seu efeito real ou imaginário de referência a uma exterioridade, mais do que a oposição entre a ordem das posições e a ordem das significações.

«Contiguidade» pode ser conservado sem inconveniente de maior. Mas não se deve esquecer que esta contiguidade, tanto no sintagma ver (p. 186) como na metonímia (pp. 177-181) está longe de se reduzir à proximidade espacial.

Em compensação, «similaridade» não é muito acertado. Os membros de um paradigma são comutáveis mais do que similares (*cf.* pp. 181-183): numa certa relação repelem-se uns aos outros, o que de modo nenhum evoca a palavra «similar»; numa outra relação apresentam um núcleo comum, e não exactamente uma similaridade. Quanto à metáfora, viu-se que ela pode processar-se tanto por contraste como por similitude. O inconveniente da similaridade, a cada instante, é o de sugerir demasiado a semelhança, que não é o essencial da questão. — Poder-se-ia pensar na «equivalência» mas em francês liga-se a este termo uma ideia de intermutável (de escolha indiferente), que não convém nem à metáfora nem ao paradigma. Além disso, o princípio de contiguidade, e não apenas o de «similaridade», dá lugar a fenómenos de equivalência, como quando duas palavras se tornam substituíveis por metonímia (= «ferro» e «espada»). O par equivalência/contiguidade seria pois defeituoso. — Se quiséssemos substituir «similaridade», não vejo solução menos má que *comparabilidade,* que se opõe claramente à «contiguidade». O seu inconveniente, quanto a mim menor, é evidentemente a confusão possível com a comparação no sentido retórico (distinta da metáfora). À parte isso, «comparabilidade» tanto convém, do lado referencial, à similitude como ao contraste, e, do lado discursivo (= paradigma), ao núcleo comum como ao elemento diferencial.

As distinções precedentes permitem admitir, em matéria cinematográfica, quatro grandes espécies de encadeamentos textuais. Não são mais do que tipos ideais, mas ajudam a situar as ocorrências reais:

1. *Comparabilidade referencial + contiguidade discursiva,* isto é, metáfora efectuada em sintagma: dois elementos fílmicos — duas imagens, dois motivos da mesma imagem, duas sequências inteiras, ou uma imagem e um som, um ruído e uma palavra, etc. —, dois elementos, ambos presentes na cadeia, associam-se por semelhança ou por contraste (a não ser que criem essa semelhança ou esse contraste por meio da sua associação). Exemplo: a célebre «abertura» dos *Tempos Modernos,* o filme de Charlie Chaplin, que justapõe a imagem de um rebanho de carneiros e a de uma multidão gregária apertando-se à entrada de uma estação de metro.

Lembremo-nos de que todos os encadeamentos deste género (= para mim o «tipo 1») eram demoradamente discutidos nas clássicas tabelas de montagem dos teóricos do cinema mudo, com denominações diversas («montagem por semelhança», «aproximação por contraste», etc.); nessas tabelas, a similitude e a contrariedade eram consideradas, como nos retóricos, ora como dois princípios distintos de montagem, ora como duas variantes do mesmo princípio.

2. *Comparabilidade referencial + comparabilidade discursiva.* É a metáfora efectuada em paradigma. Os elementos fílmicos associam-se da mesma maneira que em 1, mas colocam-se como os termos de uma escolha; na cadeia do filme, um substitui o outro ao mesmo tempo que o evoca. Apenas um deles figura na cadeia; o termo metaforizante já não acompanha o termo metaforizado, afasta-o (e «representa-o» tanto mais). Exemplo: o estereotipo citado mais acima, que põe imagens de chamas no lugar de uma cena de amor (como no francês do século XVII, «minha chama» por «meu amor»).

Claro que também pode acontecer que o filme nos apresente directamente o começo das folias amorosas, e substitua o cliché pirotécnico pelo seu desenrolar posterior, que é considerado mais embaraçoso [como numa sequência de *Diable au Corps* de Autant-Lara]. Trata-se então de uma das combinações possíveis entre o tipo 1 e o tipo 2. A distinção entre as matrizes, de significação (= nível profundo) não coincide com a lista/terminal das ocorrências «de superfície»; a produção e o produto não podem ser

isomorfos. — Será necessário lembrar [depois de Freud [4]] que quando se analisa um sonho que foi realmente sonhado, encontramos nele «passagens» em que a condensação e o deslocamento operam ao mesmo tempo, conservando-se todavia distintos devido à sua definição como trajectos típicos?

3. *Contiguidade referencial + comparabilidade discursiva,* ou metonímia efectuada em paradigma. Um elemento afasta o outro do filme, como em 2, mas esses elementos associam-se em virtude da sua contiguidade «real» ou diegética, e não em virtude da sua semelhança ou contraste, a não ser que seja o acto paradigmático que crie ou que reforce esta impressão de contiguidade. Exemplo: a célebre imagem do *M* * de Fritz Lang que, após a violação e o assassinato da jovem, nos mostra o balão de pele da vítima, por ela abandonado, preso nos fios eléctricos. (Aqui, evidentemente, penso no plano em que figura apenas o balão.) O brinquedo substitui (evoca) o cadáver, a criança, mas nós sabemos pelas sequências anteriores que o balão pertence a esta última.

Observação: Não se limita a pertencer-lhe, também se lhe assemelha; tal como ela, o balão tem qualquer coisa de triste e de miserável. Deste modo, a imagem em questão sobredetermina o tipo 3 por meio do tipo 2 (= metáfora efectuada em paradigma). Mas os dois tipos mantêm-se, quanto mais não seja porque algumas metáforas processam-se fora de qualquer envasamento (ou pretexto) metonímico: é a definição daquilo que se chama por vezes a metáfora não-diegética.

4. *Contiguidade referencial + contiguidade discursiva,* ou metonímia efectuada em sintagma. Os elementos associam-se da mesma maneira que em 3, mas ambos figuram no filme e nele se combinam; no filme, ou pelo menos no segmento que dele se considera. Exemplo: ainda no *M Mörder,* as imagens anteriores, em que se vê a jovem com o balão, que assim a acompanha na diegese (é o seu brinquedo) tal como no *écran* (aparecem juntos).

Acabo de dar de propósito duas vezes o «mesmo» exemplo, o do balão e da criança, para 3 como para 4. É que, precisamente, não se trata do mesmo. Muitas dificuldades, tradicionais nas discussões desta ordem, residem em se querer arrumar numa dada categoria o «elemento simbólico» (neste caso o balão) que domina todo um episódio fílmico, por vezes muito longo. Ora, o mecanismo semiótico da operação simbolizante pode mudar várias vezes durante o trajecto e o elemento simbólico permanecer idêntico. Acontece o mesmo nos sonhos: um tema pode *insistir,* reaparecer várias vezes com o mesmo teor, e apresentar se contudo em encadeamentos cada vez diferentes: o conteúdo do sonho não é o trabalho do sonho. Na medida em que a análise temática, antes de tudo preocupada com o «conteúdo», é a mais corrente em matéria de filmes, o tema do balão *M* será considerado como unitário e mais ou menos indivisível (dir-se á, por exemplo, que «percorre», ou «domina», ou «marca o compasso» de toda uma parte do filme); mas para quem se interessa mais pelo próprio cinema e pelas suas operações textuais, as configurações em que é «apanhada» esta imagem do balão (*recorrente* mais do que constante) impor-se-ão pela sua diversidade e mudanças tanto quanto pela sua insistência: é o problema da *repetição,* e esta é sempre um misto de invariância e de variância.

FIGURA E TEMA

Não se pode determinar a natureza de uma figura ao nível de todo o filme. E uma tentativa logo à primeira impossível (salvo se o elemento figural surge uma única vez no filme), visto que se tem pela frente *várias* figurações que não mobilizam forçosamente o mesmo princípio. Tem-se tendência a esquecê-lo quando o motivo, na sua materialidade, lhes é comum. «Tema único» não é sinónimo de «figura única», ou então (segundo as convenções terminológicas) «figura única» não é sinónimo de «figuração única».

Este problema, e outros do mesmo género, foi levantado, de uma maneira que considero muito convincente, por Marie-Claire Ropars na sua notável análise das figurações de *Oktiabr* *, o filme de Eisenstein [5].

Por exemplo, lembramo-nos, neste filme, das célebres imagens, muitas vezes comentadas, que representam as harpas e as balalaikas: figura para os discursos lenificantes dos mencheviques no Smolny. Tradicionalmente, estes planos são considerados metáforas não-diegéticas: o termo metaforizado (= mencheviques) pertence à acção, mas o termo metaforizante (= harpas) é-lhe estranho, intervém no filme apenas devido às suas virtudes simbólicas. (Isto é no fundo a definição, um pouco explicitada, da metáfora

* Título português: ***M. Matou.*** Ano: 1931. (*N. do T.*).

* Título português: *Outubro.* Ano: 1927. (*N. do T.*).

não-diegética nos escritos cinematográficos.) Porém, Marie-Claire Ropars lembra muito oportunamente [6] que numa passagem anterior do filme um personagem roça com a mão o desenho de uma harpa numa porta envidraçada: portanto, é também uma metáfora diegética, o metaforizante e o metaforizado têm ambos um fiador «realista».

Ao ler o conjunto do artigo, pareceu-me que o autor tendia a concluir que a distinção entre estas duas espécies de metáforas não era essencial e que a actividade textual de escrita, única importante, tinha por finalidade e efeito entrelaçar estes dois estatutos, fazer frequentemente deslizar as figuras de um para o outro através de um duplo movimento de desdiegetização e rediegetização. Mas este movimento, efectivamente demonstrado pelo artigo, não diminui a importância teórica da noção de diegese como utensílio para o analista; pelo contrário, pressupõe-na.

É impossível decidir se o *tema* das harpas, à escala do filme todo, é ou não diegético, mas pode-se decidi-lo para cada uma das suas aparições textuais: no fundo é o que faz o autor, e isso está longe de ser inútil. Quando um personagem da acção toca num desenho de harpa, é claro que o motivo é diegético: envasamento metonímico de futura metáfora, como bem o mostra Marie-Claire Ropars [7]. Na sequência do Smolny, em que as harpas entram em contraponto com os mencheviques, o tema (o mesmo) transforma-se numa metáfora não-diegética: nesse momento não há harpas na acção, mesmo que antes tenha havido. Metáfora, aliás, no sentido de Jakobson, e não no sentido retórico, mas é o primeiro que está em causa neste estudo e no artigo que estou a comentar. Metáfora *efectuada em sintagma* (= de preferência «comparação», para um retórico), visto que as harpas e os mencheviques, se se considerar toda a sequência, estão do mesmo modo presentes no *écran*. É pois o jogo da montagem que neste caso instaura a metáfora: ligação de que o meu «tipo 1» tenta dar conta, e que Marie-Claire Ropars, por seu lado, põe em evidência no exemplo das harpas e de muitos outros, mostrando o papel determinante da repetição, da alternação e do entrelaçamento. Apesar disso, parece-me que ela não dá a suficiente importância à distinção entre dois fenómenos bem reais e muito ligados, mas diferentes: o «retrocesso metónico contra a metáfora [8]», isto é, as metáforas que se metonimizam em seguida desta ou daquela maneira [9], e, por outro lado, *a operação sintagmática* (não metonímica em si), a montagem, que é o indispensável agente de engendramento metafórico assim como da sua eventual retomada metonímica. — Modifiquemos de novo *o quadro de referência*, fora do qual nenhuma atribuição de inclusão poderá ser justificada. Cada imagem da harpa (no Smolny), vista isoladamente, é uma metáfora-paradigma (tipo 2): o metaforizante afastou provisoriamente o metaforizado, por um instante é o seu único vestígio no significante. Exactamente antes e exactamente depois deixa de o ser, visto que a imagem dos mencheviques reaparece, mas estes deslizamentos é que fazem o próprio trabalho do filme. — Enfim, se se tem em vista a estrutura global do filme (quarta pertinência) é interessante notar, na esteira de Marie-Claire Ropars [10], que o tema das harpas, a princípio extraído da acção (portanto com um pretexto metonímico, apesar das reservas do autor), se vai metaforizar no prosseguimento do filme através do jogo da «ligação textual» (e acrescento: sintagmática), se vai desse modo desdiegetizar, com o risco de, num terceiro tempo, ir desembocar numa espécie de metonímia ideal, de rediegetização simbólica analisada com precisão pelo autor.

Noutros termos: o *movimento* textual de um filme — *o que é que*, a cada momento, está a mudar, a engendrar-se? — remete dialecticamente a umas espécies de estados ou de posições através dos quais transita esse movimento e é balizado o seu percurso. Estados polares e ideais (é o seu estatuto), e simultaneamente (não é contraditório) inteiramente realizados em breves pedaços de texto.

GRANDE PLANO, MONTAGEM, SOBREIMPRESSÃO

Na intervenção jakobsoniana de 1956 que tanto fez para impor a concepção metaforometonímica, uma curta passagem [11] faz alusão ao cinema. O autor menciona o princípio sinedóquico do grande plano [ideia essa que já figurava no seu artigo checo de 1933 acerca do filme [12]], as «montagens metonímicas em geral» [tema retomado na entrevista italiana de 1967 [13]], e os «fundidos-sobrepostos» como comparações (= princípio metafórico).

A expressão de fundido-sobreposto, que o próprio autor (ou o tradutor?) coloca entre aspas, parece designar simultaneamente a sobreimpressão e o encadeado. Quanto a mim, parece-me que são ambos de natureza sintagmática: sintagma simultâneo na sobreimpressão, sintagma consecutivo (não obstante com um momento de simultaneidade) no encadeado. Isto quanto ao eixo discursivo. Quanto ao seu carácter metafórico (e por vezes *duplo*, o que não

significa misto ou indescernível), depende da relação que em cada caso mantêm as duas imagens em causa, e duvido que se possa imputá-lo à sobreimpressão ou ao encadeado como tais. A relação é metafórica se uma das duas imagens é extradiegética, metonímica se se trata de dois aspectos de uma mesma acção (ou de um mesmo espaço, etc.) e dupla se um desses aspectos se assemelha ao outro, lhe é comparado, o conota em tal sentido, etc.; os «fundidos-sobrepostos» não podem ser imputados em bloco à conta do princípio metafórico, nem todos têm valor comparativo. — Encontramos aqui de novo, de uma outra maneira, os problemas de classificações cruzadas que estão no centro deste estudo: assim como cada ocorrência não implica forçosamente um princípio único de engendramento, também não se pode esperar que categorias inteiras (como «sobreimpressão» de um lado e «metáfora» do outro) acabem por se corresponder de maneira biunívoca, visto que foram estabelecidas em domínios de experiência distintos (e, mais ainda, em campos de saber historicamente separados). O importante não está em sonhar com a sua sobreposição, mas em pôr em acção o seu cruzamento recíproco.

Acerca da questão da «montagem metonímica», a posição de Jakobson variou segundo os textos. Em si, a montagem não é nem metafórica nem metonímica, é sintagmática. É mais ou menos isto o que o autor dizia no seu artigo checo de 1933: o característico do cinema é «transformar o objecto em signo», o filme mobiliza «fragmentos do mundo» mas faz deles elementos de um discurso através do acto da sua «disposição» (= montagem), e esta disposição pode operar-se segundo dois grandes princípios associativos, o da metáfora ou o da metonímica; o autor acrescentava que a montagem metafórica (por semelhança ou por contraste) é mais rara, e que nos filmes correntes («lineares») a montagem é naturalmente metonímica, contentando-se em confirmar contiguidades referenciais de tempo ou de espaço. A posição é a mesma na entrevista italiana de 1967: a montagem metonímica predomina nos filmes americanos, soviéticos e nos documentários; corresponde em geral a um tratamento «realista» (embora o autor faça todas as reservas acerca da possibilidade de uma arte verdadeiramente realista). — Mas o texto italiano, numa outra passagem, afirma que a montagem é metonímica por natureza; o autor desliza aqui sub-repticiamente do eixo discursivo para o eixo referencial, depois de ele próprio os ter distinguido. — No artigo de 1956

a alusão é muito rápida (= «montagens metonímicas em geral», e nada mais) para que se possa decidir entre as duas interpretações. — Mesmo fora da obra de Jakobson, o tão espalhado tema da poeticidade metafórica oposto ao prosaísmo metonímico parece-me temível devido a possuir o singular poder de combinar uma grande imprecisão e um acentuado atractivo para os teorizadores apressados ou voluntaristas.

O princípio sinedóquico do grande plano: terceira observação cinematográfica do artigo de 1956. Retoma ela uma ideia de 1933 cujo alcance ultrapassava (mas englobava) o caso do grande plano: um dos principais modos da transformação do objecto em signo, no cinema, consiste em representar selectivamente uma parte do objecto (*pars pro toto,* comenta o autor), escolhendo desse modo o sentido que se lhe quer dar para lá dessa representação (mas através dela); o cinema mudo permitia sinédoques apenas num eixo, o da imagem (= selecção do visível ecrânico); o cinema sonoro e falado oferece vários eixos sinedóquicos para cada dado: pode-se ouvi-lo sem o mostrar, ou o inverso, etc. Vê-se que «sinédoque» adquire aqui um sentido muito amplo; no limite, é a própria escolha dos materiais textuais. — Em 1956, a referência ao grande plano aproxima-nos da sinédoque autêntica. É verdade que o grande plano é uma «parte», ou pelo menos é-o mais claramente que os planos afastados. Mas não é qualquer «parte», no cinema no outro sítio, que provoca o processo sinedóquico; é necessário que, até um certo ponto, ela valha pelo todo (*Vela,* mesmo no século XVII, também pode significar «vela», sem contar os casos intermédios.) Os diferentes grandes planos relevados nos filmes escalonar-se-iam ao longo de um eixo que comporta ainda mais casos intermédios, em consequência da ausência da *palavra,* problema a que voltarei. Num desses pólos temos os aspectos de pormenor de valor descritivo, e que se mobilizam apenas a si: manifesta-se pouco neles o desenvolvimento sinedóquico, ou mesmo nada (= limite ideal). No outro extremo — é, por exemplo, o caso da famosa imagem do *Couraçado Potemkine,* quando os marinheiros revoltados deitaram pela borda fora o médico czarista e que se vê o seu monóculo preso nas cordas —, a actualização discursiva da «parte» não tem sentido senão para evocar o «todo», e estamos então em presença de um processo de figuração que, na ordem da imagem, possui qualquer coisa de comum com a sinédoque

(verbal); convencionalmente podemos designá-lo como «sinédoque cinematográfica».

Notas

1 Ver o conjunto das pp. 61-62 e nomeadamente esta frase: «Ao manipular estes dois tipos de conexão (similaridade e contiguidade) nos seus dois aspectos (posicional e semântico)..., um indivíduo revela o seu estilo pessoal, etc.».

2 Ver pp. 130-131 do t. I dos meus *Essais sur la signification au cinéma,* e pp. 111-137 do t. II.

3 *Theory of the film* (Londres, Dennis Dobson, 1952), cap. 6 (pp. 46-51). É o fenómeno da *creative camera;* por meio da montagem (e também do grande plano, etc.) a câmara fabrica uma geografia fabulosa; até mesmo o espectador que tivesse assistido às filmagens, colocado junto à câmara, não teria podido «ver» esse lugar de uma nova maneira, a qual não começa a existir senão no *écran.*

4 *L'Interprétation des rêves,* pp. 265-266 e 291-292.

5 «Fonction de la métaphore dans Octobre d'Eisenstein», *Littérature* (Larousse), n.º 11, Octobre 1973, pp. 109-128. Este artigo estuda, no pormenor do seu desenrolar textual, um grande número de operações figurais do filme de Eisenstein; de modo a facilitar a discussão, transcreve apenas uma dessas operações, o «tema das harpas». — Sabe-se que o autor encetou desde há alguns anos, no quadro de uma equipa de pesquisas, um estudo muito aprofundado de *Outubro* que deve ser publicado em vários volumes sucessivos; o primeiro foi publicado em 1976 (Marie-Claire Ropars — Wuilleumier e Pierre Sorlin: «*Octobre*» — *Ecriture et ideologie,* Editions de l'Albatros, Collection Ça/Cinéma).

6 P. 113.

7 Para falar verdade, esta «originalidade metonímica» (p. 113) parece-lhe mais indirecta neste exemplo do que nas outras metáforas de *Outubro.* Mas o que me interessa no caso, com todas as variantes provisoriamente confundidas, é o próprio processo de «desvio de uma metonímica» para fins metafóricos (p. 114). É um fenómeno importante (ver mais longe pp. 202-204) e este artigo tem razão em o explorar com algum detalhe.

8 P. 114. Ver também (na mesma página) a «redução (da metáfora) à ordem metonímica».

9 Quer pela instauração de uma espécie de diegese ideal, em que as figuras se tornam a única realidade (pp. 112-114), quer porque a metáfora que inicialmente parecia «pura» se revela depois retirada de um elemento da representação (p. 113, com o exemplo do cão de porcelana).

10 Pp. 113-114.

11 «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», p. 63.

12 «Upadek filmu?», in *Listy pro umêni a kritiku* (publicação periódica, Praga), I, 1933, pp. 45-49. — Trad. Francesa: «Décadence du cinéma?», pp. 105-112 in Roman Jakobson: *Questions de poétique* (compilação editada por Tzvetan Todorov), Ed. du Seuil, 1973; ou então pp. 69-76 in *Cinéma: théories, lectures,* número spécial de la *Revue d'Esthétique* dirigido por Dominique Noguez, 1973, n.ºs 2-3-4.

13 «Conversazione sul cinema con Roman Jakobson», a cura di Adriano Apra' e Luigi Faccini, pp. 157-162 in *Cinema e film,* Roma, 1-2, Primavera de 1967.

5

METÁFORA/METONÍMIA: DISSEMETRIA DE UMA SIMETRIA

Ter-se-á talvez entrevisto, através do que precede, a possibilidade de uma dissemetria entre o estatuto da metáfora e o da metonímia, susceptível, caso se confirmasse, de comprometer o próprio paralelo. A metáfora pura, sem intrincação metonímica, é a imagem ou o som extradiegético (e nos filmes «sem diegese», a imagem ou o som realmente *estranho*): operação fortemente marcada, de facto bastante rara, mesmo nas produções de vanguarda. No filme, a metonímia pura põe em contacto imagens ou sons que por outro motivo mantêm algum contacto de tempo, lugar, etc.: contiguidade na diegese, caso o filme a tenha, ou mais geralmente na experiência social anterior ao filme. Este modo de associação discursiva, baseado nas proximidades «naturais», é muito frequente, até nos filmes que mais ou menos escapam ao regime narrativo-representativo (mas que não escapam à filmagem, logo às contiguidades no campo, e a muitas outras). — Que sentido poderá ter uma oposição que coloca de um lado uma configuração «excepcional» e do outro um princípio geral de disposição? Pôr-se-ia o par a coxear?

Tal como muitas outras dificuldades, esta impressão reside na confusão latente que pouco a pouco se estabeleceu entre metonímia e sintagma. O parágrafo precedente pega novamente nela de propósito, a fim de tentar desmontá-la: a «metonímia» de que ele fala, encadeamento de tipo corrente, não é uma metonímia embora ela dê permanentemente acesso à sua possibilidade. Ela exprime simplesmente um princípio sintagmático, um dos mais fundamentais: as unidades que se associam no discurso correspondem forçosamente a ideias ou a representações que se associam na experiência mental. A sua dupla contiguidade, na enunciação e no espírito, embrião sempre possível de qualquer construção metonímica, só por si não constrói uma. Os elementos podem coexistir sem que a sua vizinhança se organize numa configuração particular, como nessas sequências fílmicas que se contentam em nos mostrar sucessivamente certas fases sucessivas de um processo qualquer. A metonímia pressupõe a contiguidade mas nem toda a contiguidade é metonímica. A palavra «Bordeaux», para designar o vinho, é uma metonímia: não porque o vinho se fabrique em volta da cidade — todo o mundo seria então uma sucessão de metonímias — mas porque esta proximidade deu lugar (para «Bordeaux» e não a cada instante) a uma operação precisa, que neste caso é um transporte de significante. — A metonímia é uma *figura* da contiguidade. Figura, tal como a metáfora: não mais automática que ela e necessitando também de ser efectuada. A contiguidade sem sem figura, a contiguidade bruta, é o encadeamento geral das ideias e das coisas, o facto sintagmático na ordem do discurso.

Por isso não se encontram metonímias a cada passo de cada filme. Qualquer que seja a relação, segundo as obras, os géneros, os cineastas, etc., entre o número dos actos metafóricos e o dos actos metonímicos, eles apresentam o ponto comum, para lá das figuras localizadas a que podem conduzir sem nunca a elas se reduzirem, de se apresentarem sob a forma de movimentos semânticos referenciáveis, situados algures, não se confundindo com a generalidade do espaço textual. No *M* de Fritz Lang, as filas de facas expostas na montra de uma loja conseguem «designar» a personagem do assassino, ou pelo menos essa parte dele que não pode senão matar. É um trajecto de tipo metonímico, mas não basta para desenhar a copresença diegética de uma silhueta e de uma montra de cutileiro: o filme comporta muitas outras vizinhanças referenciais (visíveis no *écran*), a maior parte das quais não possui prolongamento figural. Para as facas, foi precisa uma particular insistência da encenação, como nas imagens em que *M* olha demoradamente a montra e o seu rosto nela se reflecte enquadrado pelas lâminas brilhantes; foi igualmente preciso que se impusesse uma associação mais forte que o mais imediato das proximidades da intriga, a associação da ideia de arma à de assassínio; foram precisos os poderes da repetição textual, etc. — Todavia, não é uma metonímia «extrema»: endurecida, estritamente localizada. A sugestão percorre uma considerável parte do filme e o processo meto-

nímico não se solidifica até ao fim; em nenhum momento a imagem das facas se torna um verdadeiro equivalente do personagem, não é mais do que uma associação privilegiada. Mas precisamente, ela é privilegiada: não se dilui na contiguidade generalizada, ela *é*, à sua maneira, localizável, senão num plano único (e na totalidade desse plano), pelo menos em certos traços de construção que surgem através de vários planos. (As localizações não se reduzem às que saltam aos olhos logo à primeira, que são únicas no filme ou que coincidem com uma unidade global como o plano.)

DA METONÍMICA À METÁFORA

Muitas metáforas fílmicas assentam mais ou menos directamente numa metonímia ou numa sinédoque subjacente. Marie-Claire Ropars mostrou muito bem a propósito de *Outubro* de Eisenstein, num estudo a que já me referi (pp. 193-195). Por meio do jogo da montagem e da composição, um elemento do filme torna-se até certo ponto o símbolo de um outro (= metonímia), ou de um conjunto fílmico mais vasto (= sinédoque), e estes elementos pertencem todos ao horizonte referencial do filme: à sua diegese ou, na sua ausência, a qualquer campo «periférico» de experiência. Nos filmes de *gangsters* com George Raft, bem conhecidos dos frequentadores das cinematecas, a moeda que sobe e desce na mão do herói torna-se como que o emblema do personagem: o seu equivalente, em tal grau. Ela sugere a sua desenvoltura, a sua relação com o dinheiro, etc.: ela assemelha-se (= metáfora), mas vêmo-lo a manipulá-la (= metonímia), e este jogo é uma parte do seu comportamento global (= sinédoque). Sabe-se que muitos símbolos fílmicos respondem em grosso a este mecanismo: o trabalho do significante destaca um motivo visual ou sonoro, e este enche-se com sugestões suplementares que são outras tantas *alusões* a outros motivos do filme [1].

É nisto que Jean Mitry, depois de outros, tem razão em insistir. Ele tira daí a ideia de que muitas das pretensas metáforas fílmicas seriam efectivamente metonímias [2]. É uma sã reacção na medida em que se baptiza facilmente como «metáfora» qualquer operação simbólica [não apenas em crítica do cinema [3]], ainda que o simbólico se situe no entrecruzamento do metafórico e do metonímico [na sua oscilação, segundo as palavras de Rosolato [4]] e que, pelo menos, a metonímia seja tão simbólica quanto a metáfora [5]. — Precisamente por isso, também não se deve cair na «redução» contrária e conceber essas falsas metáforas como puras metonímias. Também existem (e voltarei a isso), mas nos casos mais frequentes encontramo-nos, com mais ou menos variações de dosagem, perante figurações duplas: um termo «convoca» outro porque *se evocam* em virtude da sua vizinhança e também porque se *assemelham* a tal respeito. Significativamente, as duas palavras são quase sinónimas.

O monóculo do médico czarista no *Couraçado Potemkine*, imobilizado por instantes e como que impedido de cair no mar pelo olhar insistente que é o grande plano (e não apenas pelas cordas em que se prende), impedido de cair ainda que o seu proprietário o acabe de fazer (= sugestão de uma metáfora negativa, de um «contraste»), esse monóculo suscita no espectador a representação do próprio médico (está lá para isso): sinédoque. Mas nas imagens anteriores tínhamos visto o médico com o monóculo: metonímia. O monóculo conota aristocracia: metáfora. Mas se faz pensar nisso é porque os nobres — fora da diegese, na sociedade da época: outro nível de «referente» — usavam naturalmente o monóculo: nova metonímia. E assim sucessivamente. Vemos que aquilo que distingue cada ocorrência fílmica, na sua configuração sempre singular, é a forma exacta do entrelaçamento em que se tecem os fios metafóricos e metonímicos, muito mais do que a presença ou ausência de uns ou de outros.

Qualquer operação figural num texto corresponde a trajectos mentais susceptíveis de abrir caminho no criador ou no espectador. Cada figura não é mais do que o resultado de um percurso e não forçosamente de um só. A unicidade do términus, ele próprio provisório, não nos diz nada acerca do número e natureza dos itinerários que vêm aí reunir-se. Com estes últimos, anuncia-se já, «detrás» da metáfora e da metonímia, o problema da condensação e do deslocamento, de que falarei demoradamente, e fora do qual, estou persuadido disso, não se poderá aguentar qualquer teoria do figural em arte. Mas mesmo antes de lá chegar, como é que não se notaria que a impressão de semelhança e a impressão de proximidade, se cada uma delas for considerada na sua mais vasta extensão, são as grandes ocasiões de qualquer transferência psíquica de uma representação para outra? Sob esta forma um tanto demasiado geral a ideia é anterior às análises de Lacan. É corrente nas obras de semântica ou de retórica e até mesmo naquelas que não fazem dela o fundamento das suas classificações. Também se encontra

em Freud, em duas passagens pelo menos [6] (e certamente que devo esquecer algumas): as associações de ideias estabelecem-se segundo dois princípios, o «contacto directo» (metonímia), e esse «contacto no sentido figurado» que é a similaridade (metáfora).

Também não é de espantar que um destes princípios, quando é usado, possa vir a desencadear o outro por ricochete. A orquestração de uma contiguidade não pode senão favorecer, mesmo senão é infalível, a percepção de uma semelhança ou de um contraste: é a metáfora com fundamento metonímico de que acabo de falar.

DA METÁFORA A METONÍMIA

O que é mais notável é a ausência do fenómeno inverso, da metonímia com fundamento metafórico, ou, se se prefere, da metáfora parteira da metonímia. É claro que acontece, em particular (mas não apenas) nas construções mais ou menos não-figurativas (de que é, por um lado, a definição), que aproximações metafóricas — «ideias», chispas, encontros entre o que não é vizinho, como é do gosto dos surrealistas — invadam o tecido da superfície textual e assegurem uma boa parte das contiguidades terminais, isto é, da obra. Mas neste caso a metáfora não cria a metonímia, cria o sintagma; ela não consiste em fabricar ou assinalar proximidades no mundo, ou na diegese (precisamente destituídos pelas avançadas deste género, à medida que se afirmam como tais) mas sim em fazer trabalhar vizinhanças no discurso, e, no limite (nunca atingido), proscrever qualquer vizinhança que pudesse vir de outro lado [7].

Vimos, pelo contrário, que o jogo metonímico ajuda a emergência metafórica. Através de uma designação metonímica como «Roquefort» (para o queijo), eu posso discernir afinidades que sem isso não me teriam «impressionado»: o rico sabor do alimento, o seu aspecto irregular (amolgado nalguns sítios, por vezes granuloso, ou desfazendo-se em pedacinhos), indicam-me qualquer coisa sobre o que de vigoroso e pedregoso possui o local em que se fabrica, simultaneamente montanhês e meridional. Serão talvez afinidades ilusórias? A metonímia não as teria esclarecido mas sim criado por completo? Evidentemente... Eu não procuro decidir, isso não muda nada: além de que uma semelhança ou um contraste nunca são verdadeiros nem falsos, visto que de qualquer modo devem ser sentidos e não são nada mais senão esse sentimento, as

similitudes que aqui intervêm estabelecem-se (no meu espírito) entre uma cidadezinha e um queijo, não entre duas palavras: similitudes «referenciais», metafóricas.

É agora que se encontra, sob uma luz diferente, um factor bem real de dissemetria entre a operação metafórica e a operação metonímica, ou mais exactamente, entre as suas condições de possibilidade respectivas, a similaridade e a contiguidade; dissemetria que não reside na natureza da linguagem cinematográfica (a qual assentaria num privilégio metonímico na medida em que reúne numa certa ordem imagens e sons retirados do mundo), nem na do filme diegético (ou das artes de representação em geral), os quais seriam metonímicos com todo o direito visto que jogam na referência imaginária. Estes dois temas, nos quais se exprime (mal) qualquer coisa de verdadeiro, não devem ser convocados por uma razão qualquer. É antes de qualquer filme (livro, quadro...), é nas características que definem o despertar metafórico e o despertar metonímico — que os distinguem, que fazem com que haja dois — que nasce esse *privilégio metonímico* de que aqui encontramos algumas consequências parciais.

O acto metonímico é, em si, mais *provável,* sem dúvida mais frequente, que o acto metafórico. O seguimento deste estudo revelará, não por acaso, uma idêntica dissemetria — não semelhante: é a mesma — entre a condensação e o deslocamento no campo analítico. Sabe-se que para Jacques Lacan o deslocamento e a metonímia privilegiam a censura [8]; só isso chegaria para justificar o seu *desembaraço* superior (a palavra é para considerar em todos os sentidos que se quiser).

Freud notava na *Traumdeutung* [9] que as associações entre traços mnésicos não têm todas a mesma facilidade em se estabelecerem. Algumas delas (em que o leitor de hoje em dia reconhecerá a ocasião permanente da metonímia) são em certa medida prefabricadas; derivam de impressões que se apresentaram juntas — mas este «juntas», é claro, admite diversos graus — na entrada perceptiva do aparelho psíquico (= sistema P. Cs.). Outras, pelo contrário, e nomeadamente, precisa o autor, as diversas associações por semelhança, estão menos adquiridas de antemão, exigem mais trilhos novos, mobilizam mais o inconsciente. Esta última ideia (acabo de o dizer) será retomada por Lacan.

De facto, nada está «inscrito» no dado perceptivo, mas as contiguidades, claro, são-lhe mais devedoras. Podem discutir-se os

graus de vizinhança (daí certos debates um tanto inúteis para saber onde pára o universo referencial de um texto), mas discute-se a perder de vista as próprias semelhanças, não apenas a sua maior ou menor força, visto que dependem mais das reacções individuais.

Neste sentido, a contiguidade é um laço «real» (sentido como real), a semelhança um laço «sentido» (sentido como sentido). Isto explica sem dúvida as generalizações de moda acerca da criatividade metafórica e da vulgaridade metonímica.

A psicanálise é talvez necessária para compreender verdadeiramente esta dissemetria, mas não para a observar; a semântica e a retórica já o tinham feito. Assim Stephen Ullmann, exprimindo a coisa à sua maneira [10], declara que os laços de contiguidade, fontes possíveis de metonímias, são «dados» ou «externos» e os da semelhança não são nunca senão «latentes» nas coisas, sempre é preciso «inventá-los» um tanto. A metáfora, prossegue Ullmann, oferece-nos, mais do que a metonímia, qualquer coisa de «inspirado» (mas o autor não encara esta palavra em sentido trágico).

ACERCA DA «DISTRIBUIÇÃO» METAFOROMETONÍMICA

A dissemetria do figural permite provavelmente que se explique um pouco melhor, em particular no caso do cinema, as aparentes *irregularidades distribucionais* que marcam as diversas combinações do processo metafórico e do processo metonímico ao nível de uma figura única. Vimos como o caso mais frequente era o da figura dupla, com infinitas variações na forma exacta da acumulação. Mas o que é que se passa com as figuras não-duplas, isto é, com aquelas produzidas por uma das duas figurações na ausência da outra? Ou ainda (é apenas um problema de limites), com aquelas em que uma das duas leva nitidamente a melhor sobre a outra, encarregando-se sozinha do mais incisivo do trabalho simbólico?

A metáfora sem metonímia é rara; para o ser tornar-se-ia necessário um motivo verdadeiramente estranho ao resto do filme ou a qualquer contiguidade «dada» em qualquer campo social de percepção susceptível de ter relações com o filme. Muitas metáforas cinematográficas envolvem nelas metonímias. A associação por contiguidade tem qualquer coisa de mais «fácil» e, por isso, de facilitante: é disso que se aproveita a metáfora. Quando despreza este apoio trata-se precisamente de uma metáfora «pura», e um elemento vai-se introduzir como que à força no tecido textual,

por meio de uma invasão que justifica só por si a semelhança com um outro elemento sem o pretexto do seu encadeamento «natural»: operação mais abrupta. (No meu quadro das pp. 191-193 seria o «tipo» 1 sem nenhum cruzamento com o 4, ou o 2 sem nenhuma infiltração do 3). — Isto não é apenas válido para o cinema. Gérard Genette mostrou bem [11] que as metáforas ou comparações proustianas operavam quase sempre entre dois dados da narração, que a semelhança nascia da proximidade e se valorizava em seguida através dela. Não é acidental, sobretudo nesta obra inteiramente diegética, em que é bem possível encontrar o comparante no próprio universo mais do que o ir buscar no exterior.

A metonímia sem metáfora (motivo que simboliza outro fora de qualquer semelhança ou contraste, isto é, tipo 3 sem mistura do 2, ou 4 sem mistura do 1) também é rara. Desde que uma contiguidade é explorada pelo filme — e se o não é, é uma contiguidade bruta, não metonímica — explorada, necessariamente, em detrimento de outras vizinhanças referenciais que o *écran* também mostra, torna-se difícil não sentir nenhuma «similaridade entre termos cuja proximidade nos é assim *representada,* em todos os sentidos da palavra, com qualquer coisa como uma insistência (ver mais acima o exemplo de Georges Raft e da sua moeda). Paradoxo da dissemetria: o poder de evidência característico da contiguidade intervém simultaneamente na «probabilidade» de uma base metonímica para a metáfora (= raridade das metáforas puras) e na probabilidade de uma metaforização das metonímias (= raridade das metonímias puras). Difícil «pureza» a montante: metáfora difícil «pureza» a jusante: metonímia.

Duas raridades, portanto, mas não iguais. E o paradoxo continua: a empiricidade verdadeira ou mítica das contiguidades também joga o seu papel — e as duas consequências opostas derivam da mesma causa — na relativa frequência da metonímia mais ou menos pura, superior (em igualdade de circunstâncias) à da metáfora. Um elemento do filme pode vir a simbolizar um outro sem que se assemelhem particularmente ou sem que essa possível semelhança domine o processo de simbolização; o acento posto na sua vizinhança é suficiente, ou quase, para os *indexar* um no outro. Existe nisto uma espécie de *emblema,* como nessas insígnias (penso, por exemplo, nos dois acentos circunflexos invertidos da firma Citroën que evocam uma instituição à força de lhe serem associadas na experiência comum e sem que se veja claramente qual

a relação que têm com ela; ou então a semelhança perdeu-se ao longo do tempo.

As transferências deste género têm os seus equivalentes no cinema, chegando a ser bastante correntes. Assim, todas as vezes que um personagem apresenta uma particularidade simultaneamente importante e de somenos (no seu comportamento, no seu traje, etc.; trata-se aqui do problema de *tipagem*), que o acompanha com regularidade nas suas aparições visuais ou sonoras, e que por vezes basta para o designar, para mais ou menos o *substituir*: é a metonímia efectuada inicialmente em sintagma (= «tipo 4» atrás), depois eventualmente em paradigma (= tipo 3), metonímia tanto mais pura quanto o traço escolhido está desprovido de afinidade intrínseca com o herói, tornando-se «característico» apenas devido à constância em o escoltar (claro que existem todos os casos intermédios). Há o personagem que assobia sempre as mesmas notas (e que finalmente a banda-som bastará para evocar, sem que seja mostrado pela imagem), o que fuma um enorme charuto (este acessório, posto num cinzeiro, poder-nos-á indicar a sua presença, próxima mas fora de campo), o chefe do *gang* com um pé aleijado (daí os grandes planos de sapatos: metonímia-sinédoque), etc. Os *lugares* fílmicos podem ser também tratados da mesma maneira: veja-se o caso do papel das tabuletas com um gigantesco K maiúsculo no *Citizen Kane* * de Orson Welles. E também as sombras projectadas, metonímicas por definição (exemplo «impuro», contudo, e não sem paradoxo, visto que toda uma tradição os metaforiza logo de entrada); ver *Schatten* de Arthur Robison [12], o cinema expressionista em geral, os filmes de terror, etc.

Notas

1 Ver pp. 112-113 do t. I dos meus *Essais sur la signification au cinéma*.

2 ***Esthétique et psychologie du cinéma*** (Editions Universitaires), t. II (*Les formes*), 1965, p. 447.

3 Actualmente existe a mesma tendência nos estudos literários e nas próprias reflexões teóricas, como Gérard Genette o notou demoradamente em «La rhétorique restreinte», artigo publicado de novo em *Figures III*.

4 «L'oscillation métaphoro-métonymique», pp. 75-79 in *Topique*, Paris, n.º 13, 1973. — Este artigo, em particular, mostra bem a

* **Título português: *O mundo a seus pés*. Ano: 1941 (*N. do T.*).**

importância dos dois grandes trajectos figurais e das suas imbricações mútuas. Por outro lado, formula de maneira muito interessante a dissimetria que marca o seu estatuto, e de que este capítulo vai tratar. Ver nomeadamente «a organização metafórica apoiando-se na da metonímia e opondo-se a ela» (p. 75), «a grande frequência das metonímias» (p. 82), e também (p. 80): «Afirmaremos portanto que a metáfora joga com a metonímia, constitui-se a partir dela. Não nos devemos pois admirar descobrir esta sob qualquer metáfora». (Talvez eu não vá longe.)

5 A noção de simbólico (ou símbolo, simbolizar, etc.) não é apenas um factor comum ao metafórico e ao metonímico; recobre também o paradigmático e o sintagmático, e mais coisas ainda. É uma noção geral que designa qualquer *operação de sentido*, qualquer «jogo» que mobilize um significante e uma impulsão semântica (com ou sem significado fixo); no limite, designa o próprio sentido como operação, o efeito significacional. Deste modo, as diferentes figurações que este estudo tenta definir são todas simbólicas.

Era necessário precisar isto na medida em que se espalha uma impressão difusa, ou uma espécie de reflexo, que associa facilmente a ideia de simbólico com as operações metafóricas e só com elas. — Lembro a este propósito que a própria palavra «símbolo», na sua etimologia grega (*sumbolon*), deriva de uma metonímia ou de uma sinédoque e designava qualquer objecto que se cortava em dois para que ulteriormente servisse de marca de reconhecimento.

Para Jacques Lacan, a metáfora e a metonímia são os dois grandes princípios da ordem do simbólico; o alcance geral deste último, coextensivo a qualquer significância, surge pois claramente. Mas esta generalidade já se inseria numa tradição mais antiga e bastante constante: por exemplo, quando os psicólogos ou os neurólogos falam da «função simbólica» (que abarca todas as operações do significante), quando os sociólogos estudam diversas espécies de instituições independentemente do seu mecanismo semiológico interno, ou ainda na crítica literária e artística tradicional, que considera que um elemento «simboliza» outro desde que se estabeleça entre eles uma relação (de qualquer natureza) que tenha as propriedades do apelo, da sugestão, do valor — por, numa palavra, do trânsito semântico. — Vê-se que a acepção mais geral do «simbólico» é também uma das mais correntes.

No campo da semiologia clássica, «símbolo» tem por vezes recebido definições mais restritivas, em particular com a ideia de um laço significacional «*motivado*» (em oposição a «signo» na tradição saussuriana) ou, pelo contrário, «arbitrário», para C. S. Peirce, em oposição a «ícono» e a «índice». Estas distinções, que eu não rejeito, intervêm pouco neste texto.

6 Por um lado em *Totem et tabou* (1912), pp. 100-101 da edição francesa S. Jankélévitch na «Petite Bibliothèque Payot» (assinalado por Gérard Genette, p. 26, de *Figures III*, nota 1); por outro lado pp. 457-458 de *L'Interprétation des rêves* (passagem a que volto na p. 205).

7 É um pouco o que se produz (tendencialmente) em certas passagens de *Outubro* de Eisenstein. Marie-Claire Ropars, no seu

estudo que já comentei (pp. 193-195), analisou este processo de instauração de uma espécie de diegese ideal, em que as figuras se tornam a única realidade ou pelo menos a principal. Já André Bazin dizia que em Eisenstein, por vezes, o discurso ideológico tecido pelo encadeamento das imagens-signos constituía uma espécie de segunda intriga sobreposta à narraçao propriamente diegética («L'évolution du langage cinématographique», p. 133 no t. I de *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, 1958).

Nessa medida, pode considerar-se, é verdade, que a metáfora resulta numa espécie de metonímia «simbólica» (Marie-Claire Ropars, p. 114.) «Mas esta formulação parece-me um pouco perigosa, porque vê a «metonímia» num sentido metafórico (deliberadamente, é certo, mas terão todos os leitores a mesma atenção?), e corre desse modo o risco de favorecer a confusão entre metonímia e sintagma, a qual está muito espalhada por outro motivo.

Quanto ao outro caso de metonimização das metáforas analisado por Marie-Claire Ropars, é um pouco exterior ao meu propósito actual. Trata-se com efeito de metáforas que, na altura da sua primeira aparição no filme, pareciam «puras» (não-diegéticas) e que depois se revelam retiradas de um elemento da representação. Marie-Claire Ropars estuda um desses exemplos em *Outubro* (p. 113): o grande plano de um cão de porcelana substitui bruscamente o de um rosto (e um membro do Governo Provisório prostrado num sofá, esperando passivamente o ataque dos bolcheviques); é apenas em seguida, observa o autor, que se adivinha que o cão deve pertencer à mobília da sala em que está o personagem; inicialmente, apenas fomos impressionados pelo laço metafórico, a semelhança do cão e do rosto. Na ordem do texto, trata-se mesmo de uma metáfora que se tornou metonímia. Numa óptica mais geral, é ainda uma metonímia metaforizada e não o contrário; ela corresponde assim a um caso bastante corrente, com todavia uma inversão mais rara no *eixo sintagmático* (mas não referencial). Não diz aliás a própria Marie-Claire Ropars acerca disto: «Note-se contudo que a ordem da montagem inverte o sentido desta relação» (p. 113)?

8 *Écrits*, p. 511 (o deslocamento como «meio do inconsciente mais apto a frustrar a censura»). — Igualmente p. 515, com as «fórmulas» que representam a metáfora e a metonímia por meio de duas disposições diferentes do significante S e do significante S': «manutenção da barra», comenta o autor, na metonímia, e «transposição da barra» na metáfora. — Ver também p. 508: «(...) o que é que encontra o homem na metonímia, se deve ser mais do que o poder de contornar os obstáculos da censura social? Esta forma que dá o seu campo à verdade na sua opressão, não manifesta ela qualquer coisa de inerente à sua apresentação?»

9 Pp. 457-458.

10 *Précis de sémantique française*, p. 285.

11 «Métonymie chez Proust» (conjunto do artigo), pp. 41-63 em *Figures III*.

12 Em colaboração com Albin Grau. Filme «expressionista» alemão de 1923. (*Schatten* = sombras.)

6

FIGURAL E SUBSTITUTIVO

E agora algumas palavras acerca de uma outra dificuldade neste enredo de problemas em que elas não faltam, dificuldade ligada à ideia de *substituição* (ou afastamento, mudança, etc). Apercebêmo-la muitas vezes assimilada à metáfora [1], ao passo que a metonímia, concebida como uma ordem de copresenças, seria o seu contrário. Trata-se também de uma confusão entre o eixo discursivo (paradigma/sintagma, em que a proposição se verifica efectivamente) e o eixo referencial, em que esta divisão não opera da mesma maneira. Algumas formulações de Jakobson no seu artigo de 1956 (sobretudo se for lido muito depressa) beneficiaram este «forcing» isomórfico, esta tentação de um alinhamento generalizado, sobretudo a presença, nesse texto, de duas séries antitéticas de termos, cada uma bastante numerosa, com o risco (inerente a esta disposição) de o leitor estabelecer uma quase-sinonimia entre todos os termos de cada série. Jakobson coloca de um lado «selecção», «substituição», «similaridade», «alternação», e do outro «combinação», «contextura», «contiguidade», «justaposição»: a sugestão de afastamento é muito forte no primeiro grupo, no segundo é a de uma indicação oposta, de uma acumulação. Como o mesmo texto supõe o par metáfora-metonímia, tem-se tendência a modelá-lo, a bem ou a mal, segundo essa oposição sémica (= escolha *versus* coactualização), esquecendo a passagem [2] que distingue o nível semântico (referencial) do nível discursivo.

No que respeita ao segundo, é verdade que o facto do afastamento é coextensivo ao paradigma e que estas duas noções se cobrem perfeitamente uma à outra. Desde o início o paradigma é definido como uma classe substitutiva da qual um só membro, «substituindo» provisoriamente os outros, pode aparecer (sozinho) num ponto determinado da cadeia textual. Empregar o imperfeito signi-

fica renunciar a usar o futuro no mesmo sítio. Recorrer à montagem alternada é privar-se de uma montagem linear na mesma sequência. — Paralelamente, a actividade sintagmática nunca consiste em substituir uma coisa por outra, assenta inteiramente num processo inverso, esgota-se na preocupação de *arrumar* (de dispor) elementos que estarão todos presentes no discurso e entre os quais não há a escolher. Para formar uma frase atributiva, é necessário «compor» um sujeito, uma conjunção copulativa e um predicado; a partir do momento em que estas três unidades fossem concebidas como concorrenciais, em que se perguntasse qual é que deveria afastar a outra, abandonar-se-ia o quadro do sintagma atributivo, que, como tal, seria destruído. Do mesmo modo se destruiria uma montagem alternada de cinema (outro tipo de sintagma) se pensássemos em escolher entre as duas séries de imagens que o constituem, se se estabelecesse entre elas uma relação de selecção.

Não se passa o mesmo com o metafórico e o metonímico, não se *pode* passar o mesmo, visto que eles não se definem directamente em relação à cadeia do discurso mas em relação a um horizonte referencial, real ou imaginário. Dois «objectos» podem juntar-se e trata-se do começo de uma (possível) operação metafórica: mas nada nos diz se os significantes correspondentes vão figurar ambos no enunciado, ou se um deles substituirá o outro. A situação é a mesma do lado da actividade metonímica, se estes dois objectos, sem serem parecidos, forem frequentemente acasalados pela experiência. — Esqueceu-se em demasia que a ideia de afastamento (ou o seu inverso e complementar, a justaposição) é estranha às noções de metáfora e de metonímia, e irremediavelmente visto que o é a partir da sua definição.

Neste ponto também não deixa de ser útil um breve regresso à retórica antiga, menos pelo seu valor histórico (além do mais, faltar-me-ia competência para tal) do que pelo seu poder demonstrativo sempre actual. Geralmente os retóricos davam o nome de «comparação» a uma das variantes da operação metafórica no sentido moderno, aquela que precisamente se define (contra as expectativas actuais) pela copresença, na frase, do comparante e do comparado, isto é, pela sua estrutura não-substitutiva («alegre como um tentilhão»); é como que o tipo 1 da minha classificação cinematográfica («metáfora-sintagma»). Claro que (e reside certamente nisso uma das causas da confusão) o próprio termo de «metáfora», em retórica, era quase sempre reservado a uma outra

forma do processo metafórico, baseada, pelo contrário, no afastamento do comparado pelo comparante: metáfora-paradigma (no cinema é mais ou menos o meu tipo 2): «Estes leões bater-se-ão até ao fim» por «Estes valorosos soldados bater-se-ão até ao fim». Mas a existência destas duas possibilidades no interior do «metafórico» jakobsoniano deve lembrar-nos que este não coincide com a ordem das substituições, isto é, do paradigma.

O desfasamento é muito semelhante entre o metonímico e a ordem das justaposições (= do sintagma). A metonímia dos retóricos tanto abarcava figuras da copresença («A minha espada, ferro vingador, lavará esta afronta») como figuras da substituição («O meu ferro vingador lavará esta afronta»); havia metonímias-sintagmas e metonímias-paradigmas, e a diferença tem o seu equivalente cinematográfico na oposição do tipo 4 e do tipo 3. (Volto a insistir, trata-se de uma homologia: encontra-se no sistema a mesma diferença, não as mesmas figuras; procurar as mesmas figuras numa linguagem tão diferente é um empreendimento desesperado, ao mesmo tempo que uma «aplicação» artificial; mas os princípios subjacentes mantêm-se visto que o seu alcance específico é, desde o início, geral, e são eles que um dia permitirão uma melhor orientação nas figurações fílmicas.)

Para um retórico, o trabalho da metonímia teria sido mais «completo» no tipo 3 (paradigma) que no tipo 4 (sintagma): precisamente o contrário daquilo que se espera se se assimila a metonímia à justaposição. É que com a metonímia substitutiva, e só com ela, o termo metonimizador («ferro») absorveu suficientemente o sentido do metonimizado («espada») para fazer a economia deste último no discurso. Do mesmo modo, o trabalho do metafórico vai mais longe na metáfora propriamente dita (substitutiva) que na simples comparação. Em suma, a retórica fazia do *critério paradigmático,* da possibilidade de afastamento discursivo, o último estádio e como que o coroamento de qualquer impulsão simbólica, metafórica ou metonímica, e não o privilégio das figuras da similaridade. A substitubilidade de dois termos implica que a transferência semântica de um para outro, qualquer que seja a sua natureza, se afirmou ao ponto de tornar os termos mais ou menos equivalentes: enquanto se adicionarem no enunciado não se pode estar seguro de que o simbolizador se carregou inteiramente com o sentido do simbolizado, e que é capaz de passar sem ele. (Há nisto, em suspenso no pensamento retórico, como que uma relação

do tipo pai-filho.) Daí a importância bem particular, e crescente ao longo dos séculos, que a tradição retórica concede aos *tropos* entre o conjunto mais vasto das «figuras». Voltarei a isto mais demoradamente a propósito do problema da palavra, unidade ausente no cinema. Geralmente o tropo retórico é definido como uma figura que apresenta duas características: incide sobre uma unidade bem delimitada (as mais das vezes uma palavra) e não sobre a disposição geral da frase; modifica o próprio sentido dessa palavra (ou acrescenta-lhe uma acepção nova) em vez de inflectir apenas as suas ressonâncias contextuais. A fim de fixar as ideias, digamos que a *antítese* * é mesmo o tipo das «figuras não-tropos», os dois traços definitórios do tropo estão ausentes dela. O tropo (metafórico ou metonímico) é para a retórica a figura perfeita, no limite a única «verdadeira» (Dumarsais, Fontanier). Porém, o tropo é substitutivo por definição: o significado transitou inteiramente do significante 1 (simbolizado) para o significante 2 (simbolizador), o significante 2, portanto, mudou de sentido (adquiriu um «sentido figurado», em vez ou além do seu sentido próprio), pode substituir o significante 1 no discurso: é «ferro» sem «espada», ou «chama» sem «amor», triunfo do metonímico como do metafórico.

Com efeito, os encadeamentos por semelhança e os encadeamentos por contiguidade apresentam o ponto comum de transportar consigo, a partir do momento em que se esboçam, o começo de um afastamento futuro sempre possível (mas nem sempre levado a seu termo), uma espécie de movimento psíquico transitivo que «passa» de um termo para outro, uma força tendencialmente substitutiva: na metáfora como na metonímia, a cadeia significante desdobra-se, abre-se um espaço de linguagem, um significante fica suspenso por «detrás» de outro [Lacan [3]]. Trata-se da própria definição de qualquer *figura* para alguns retóricos: abertura de uma diferença entre o próprio e o figurado [Genette [4]]. Em psicanálise, é uma característica comum à condensação e ao deslocamento: abertura de uma diferença entre o manifesto e o latente. — Simplesment, este impulso substitutivo, quando se consideram os seus efeitos no discurso explícito (frase escrita, sequência fílmica, etc.),

* Figura de palavra (morfológica: por troca de sons) que troca letras por outras exteriores à palavra. Ex.: *apetito* por *apetite*. (*N. do T.*).

pode ir até ao fim e oscilar assim para o paradigma (metafórico ou metonímico), ao passo que noutras vezes os dois termos, sempre virtualmente concorrentes, se justapõem ainda no texto e nele se constituem em sintagma. — O sonho processa-se da mesma maneira: tal personagem representa o meu pai, — permitindo-me retirar este do fluxo onírico. Mas noutro sonho, vejo-o ao lado do meu pai. A figuração (deslocamento ou condensação, conforme os casos) é todavia a mesma nos dois sonhos: M. X = meu pai. Mas o figurante pode substituir o figurado, ou, pelo contrário, juntar-se a ele. É a distinção do paradigma e do sintagma e ela não coincide nem com a metáfora/metonímia nem com a condensação/deslocamento.

Notas

[1] Inclusive numa passagem de Lacan (*Ecrits*, p. 507): «*Uma palavra por outra*, tal é a fórmula da metáfora (...)». Porém, é a definição do tropo em geral, e entre outros do tropo metonímico (ver o seguimento deste capítulo). A coisa já tinha sido notada por Gérard Genette (*Figures III*, nota 4 da p. 32.)

[2] «Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», pp. 61-62.

[3] Ver nomeadamente as duas fórmulas da p. 515 dos *Ecrits*, para a metáfora e a metonímia, mobilizando ambas o significante **S** e o significante **S'**.

[4] *Figures III*, p. 23 (em «La rhétorique restreinte»); e sobretudo «La rhétorique et l'espace du langage» (conjunto do artigo), pp. 44-54 em *Tel Quel*, n.º 19, Automne 1964.

7

O PROBLEMA DA PALAVRA

Quando se compara a linguagem cinematográfica e a linguagem verbal enquanto máquinas simbólicas (na sua posição em relação a qualquer figura ou figuração), não se pode evitar encontrar a cada passo o problema da palavra (ou do lexema: são apenas um na perspectiva em que me coloco; a palavra reduz-se, conforme os casos, a um único lexema ou a vários «soldados» de uma vez para sempre). A língua comporta palavras (e lexemas), a linguagem cinematográfica não possui nenhum «andar» semiótico que lhe corresponda, é uma linguagem sem léxico (sem vocabulário), se por isso entendermos uma lista não infinita de elementos fixos. Todavia, a expressão fílmica não está desprovida de qualquer *unidade* pré-forçada (muitas vezes confundem-se as duas coisas). Mas estas unidades, aí onde se encontram, consistem em esquemas de ligação e não em elementos preparados de antemão, como os que oferece o dicionário. É verdade que esta diferença não deve ser interpretada em termos de «essências» metafísicas e não autoriza as tão espalhadas mitologias que opõem a «palavra» e a «imagem»: um esquema de ligação é ele mesmo uma unidade fixa (mas de nível mais elevado), e a palavra, inversamente, não é outra coisa senão uma ligação (mas no andar de baixo: uma ligação de fonemas, ou de grafemas se se tratar da palavra escrita). Contudo, no plano mais técnico de uma tipologia comparada dos mecanismos semiológicos, a diferença é de grande importância.

A língua, como bem o evidencia a formalização gerativa transformacional, deve muito das suas características típicas ao facto de não ser «representável» (no sentido lógico) senão através de um modelo que comporta logo de entrada *duas* listas e não uma só: uma lista de combinações autorizadas entre elementos (é propriamente a gramática», para os gerativistas, ou o conjunto das

«regras»), e uma lista de elementos autorizados que constitui na mesma terminologia o «alfabeto» ou o «vocabulário» (a segunda designação aproxima-se mais do uso corrente): dentro deste espírito, poder-se-ia dizer que o característico da linguagem cinematográfica é de ser representável por uma única lista, de possuir até um certo ponto uma gramática, mas não vocabulário.

A presença da palavra, ou, pelo contrário, a sua ausência, segundo os códigos, provoca consequências estruturais muito numerosas; por agora, a pesquisa semiológica sem dúvida que ainda não mediu essas consequências no seu todo. Talvez mesmo elas não possam ser verdadeiramente «avaliadas» senão uma a uma, como frequentemente acontece em fenómenos complexos e multiformes cuja unidade profunda, a raiz comum, só tardiamente surge em toda a sua evidência, num estado de conhecimento mais avançado que inicialmente abordou as suas manifestações variadas e provisoriamente separadas. Como quer que seja, eu quero aproveitar hoje a ocasião que me oferece (ou me impõe) este estudo a fim de encarar especialmente uma dessas manifestações, a que diz respeito de maneira um tanto directa a metáfora e a metonímia.

FIGURA/TROPO

No imaginário actual, metáfora e metonímia permanecem obstinadamente agarradas, mesmo que nem sempre seja consciente, à representação dessa unidade específica que é a palavra; daí deriva muitas vezes a dificuldade (bem conhecida) que há em manejá-los em referência a uma «linguagem sem palavras» como o cinema. Porquê essa presença permanente da palavra «detrás» do problema, presença visível ou invisível, e que tanto falseia as discussões?

Quis mostrar mais acima que o agrupamento do conjunto das figuras num vasto par único metáfora/metonímia era obra da linguística estrutural, pelo menos tanto quanto da retórica. Mas as figuras assim agrupadas, e a própria noção de figura, vêm-nos da tradição retórica. Por razões diferentes, estes dois enraizamentos convergem para «baralhar» o problema das figurações com o da palavra, embora sejam completamente distintos.

A pressão vinda do campo linguístico é facilmente compreensível, visto que o objecto específico desta disciplina é uma linguagem, precisamente chamada «verbal», na qual a palavra (ou o lexema) é uma unidade de importância capital.

A influência exercida no mesmo sentido pelo peso do substracto retórico explica-se de maneira menos imediata, porque os retóricos nunca disseram, nem pensaram, que as diversas figuras por eles distinguidas operavam exclusivamente ao nível da palavra. Pelo contrário, uma parte considerável do seu trabalho foi correntemente consagrada a figuras que se manifestam em várias palavras, ou no quadro da proposição, facilitando assim de antemão (pelo menos poder-se-ia esperá-lo) as confrontações ulteriores com a textualidade cinematográfica. A *perifrase* * mobiliza, por definição, uma série de várias palavras, a *suspensão* uma frase inteira (= consiste em retardar o seu fim por meio duma acumulação de intercalados); a *aliteração* (= repetição fonemática, mais especialmente consonântica) supõe a aproximação de palavras diferentes em virtude da sua pronúncia [«*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes*?» **]; a *elipse* (= supressão de certos elementos sintáticos até ao mínimo necessário para a inteligibilidade) é de chofre uma figura de frase; a *reticência,* ou *aposiopese,* igualmente (= frase interrompida, deixada em suspenso, a fim de marcar um brusco movimento afectivo, uma emoção), e também o *anacoluto* (= ruptura de construção, coexistência na mesma frase de dois esquemas sintáticos inconciliáveis: «O teu amigo, hei-de lhe dizer que...»). Um erudito alongaria facilmente esta lista.

A ideia de que as figuras não são todas figuras de palavras percorre explicitamente o trabalho secular da retórica. Aquilo que hoje nós chamamos as «figuras», com um termo genérico que consubstancia todas as classificações internas ulteriores, era designado as mais das vezes, nos tratados de retórica, como «ornamentos», ou «cores» (*colores rhetorici.*) No interior dos ornamentos, uma das subdivisões mais permanentes (através de inúmeras variações históricas na terminologia e no traçado exacto da linha de divisão) era aquela que colocava de um lado as «cores» ligadas como coisa particular a uma unidade de discurso estritamente localizada (quase sempre a palavra), e do outro aquelas cuja natureza supunha um quadro de referência sintagmática mais vasto (grupo de palavras, proposição, frase): subdivisão que se exprimia geralmente pelos termos *Tropos/Figuras,* em que a «figura», longe de implicar a

* *Perifrase:* figura de pensamento que serve para dizer em muitas palavras o que se pode dizer em poucas. (*N. do T.*).

** Transcrevemos a frase no original de modo a perceber-se a aliteração («Para quem são estas serpentes que assobiam sobre as vossas cabeças?»). (*N. do T.*).

palavra, se definia, pelo contrário, contra ela. Noutros casos, contudo, «figura» adquire o sentido genérico (como actualmente), e os tropos formam um subconjunto das figuras; mas o princípio da classificação continua a ser mais ou menos o mesmo (= critério da palavra). — Em conclusão, parece que a tradição retórica nos teve de preparar, em espírito, para conceber as figurações como espécies de movimentos giratórios susceptíveis (uma vez em cada duas, por assim dizer) de exceder a barreira da palavra: teve de nos ensinar a *dissociar o figural do lexical.*

Numa larga medida não foi nada disso que se passou. Parece-me que para isso se podem encontrar três grandes ordens de razões. Primeiro, entre as «figuras não-tropos» dos retóricos, algumas, apesar de se manifestarem em várias palavras, continuam ligadas à unidade-palavra devido à sua definição (ou, outras vezes, devido à grande maioria das suas ocorrências comentadas). Suponhamos a *antitese:* fazer coincidir um contraste semântico com um paralelismo sintáctico («O culpado faz isto... o inocente faz aquilo...», em que *culpado* e *inocente* estão ambos em posição de sujeito gramatical). Como se vê nada impede a antitese de incidir em proposições inteiras (pelo menos é o princípio); mas todos sabemos, quanto mais não seja pelas recordações da retórica escolar, que é sobretudo quando incide em duas palavras que se fala dela (e quando é «corrida» tem-se tendência a dividi-la em várias antiteses, uma para cada par de palavras). Por outro lado, dizer que ela exige *duas* palavras é uma proposição ambígua, revelando que ela necessita da frase para se estabelecer mas também que o incisivo da sua operação incide na unidade-palavra. Esta ambiguidade, este estatuto hesitante entre o quadro da frase e o quadro da palavra, surge mais nitidamente nas outras figuras não-tropos, entre as quais duas de que já falei. O *zeugma* («vestido de probidade cândida e de linho branco») integra a oscilação frase-palavra até na sua definição: um mesmo termo («vestido») rege dois outros («probidade» e «linho») que se situam no mesmo plano sintáctico (substantivos complementos do particípio-adjectivo) mas que são incompatíveis noutro eixo (neste caso, o do abstracto e do concreto): a figura joga-se pois *na* frase, mas *sobre a palavra* (*cf.* p. 170). A mesma observação vale para a *hipálage* (p. 177): um termo regido (muitas vezes um adjectivo) relaciona-se gramaticalmente com uma palavra da frase, ainda que, devido ao seu sentido «próprio», conviesse melhor a outra, etc.

Em segundo lugar, não é indiferente que as duas «sobrefiguras» modernas, decalcadas da divisão linguística do paradigma e do sintagma, tenham recebido o *nome* de metáfora e de metonímia de preferência ao de outras figuras retóricas que actualmente confluem sob estes dois termos capitais. Mas, mesmo quando se decide adoptar a acepção jakobsoniana das noções, como não ser mais ou menos claramente submetido, por meio de uma espécie de condensação [ou de *contaminatio* à latina [1]] à influência que se liga ao sentido antigo das palavras correspondentes? A prática dos conceitos, o seu alcance real, forçosamente se ressente disso: entende-se muitas vezes por «metáfora» e «metonímia» movimentos figurais que são em traços largos os da concepção binária e em que não obstante se mantém alguma alusão residual voluntária ou não, à antiga metáfora e à antiga metonímia. Porém, estas, contrariamente a outras figuras antigas que retroactivamente se tornaram variantes da metáfora ou da metonímia actuais, eram tropos, de maneira que o *privilégio da palavra* tende a perpetuar-se subterraneamente até na definição larga do trajecto metafórico e do trajecto metonímico, em que está particularmente fora de sítio: fala-se da figura em geral, mas, frequentemente, é na figura de palavra que se pensa antes do mais. — Temos de nos lembrar que, para os retóricos, «metonímia» não designava o conjunto das figurações simbólicas baseadas na contiguidade referencial, mas apenas aquelas que resultavam na modificação do sentido de uma palavra (= critério tropológico), senão, a hipálage, por exemplo, (ver pouco acima) estaria muito próxima da metonímia, visto que consiste num deslizamento de termo ao longo da cadeia referencial; mas a tradição retórica conserva-lhe uma existência autónoma. No caso da metáfora tradicional, a indicação tropológica é ainda mais nítida, porque é o critério da palavra que distingue explicitamente «metáfora» de «comparação» (voltarei a este ponto). Em retórica, a «metáfora não-tropo» é um ser inconcebível; porém, o metafórico no cinema (ou a condensação freudiana) são a maior parte das vezes metáforas não-tropos: aqui se vê claramente o que é o «problema da palavra» e a sua importância numa reflexão moderna acerca da *textualidade generalizada*.

É tanto mais importante reagir contra os prestígios reducionistas da unidade-palavra quanto eles beneficiam ainda de um terceiro «reforço» histórico, particularmente bem definido por algumas análises de Gérard Genette [2] e de Roland Barthes [3], análises de que lembrarei (livremente) as grandes linhas: a teoria das figuras de palavras não é mais do que uma parte do estudo dos «ornamentos», e este, por sua vez, é apenas uma das facetas (= o *elocutio* ou trabalho do «estilo») do programa retórico na sua definição inicial, por exemplo em Aristóteles ou Quintiliano; o *trivium* retórico comportava igualmente a *dispositio*, que é a arte de compor ou de fazer um «plano», e a *inventio* ou escolha dos argumentos, que mobiliza considerações que para nós relevam do «fundo»; a *techné rhetoriké* acrescentava por vezes duas outras superfícies operatórias, a «actio» (gestos e dicção, arte de «pronunciar» um discurso) e a «memoria» [= domínio mnésico dos estereóticos reutilizáveis de um discurso para outro [4]]. Porém, ao longo dos séculos, a *acção* retórica não cessou de se contrair, como uma pele envelhecida. Durante a Idade Média, reduz-se progressivamente à «elocutio» apenas. Nos séculos XVII e XVIII confina-se cada vez mais numa tropologia através de um duplo movimento convergente: desprezo pelo estudo de outras figuras que não sejam os tropos, com tendência a não mais falar delas (Dumarsais), adopção mais ou menos explícita do critério tropológico no estudo de todas as figuras (Fontanier). — Em suma, a retórica, que era uma teoria geral do discurso, tornou-se *para nós* (na forma em que a herda o nosso século XX) um catálogo das figuras de palavras, e quase que um anexo da lexicologia e da etimologia.

O RETÓRICO E O ICÓNICO

É esta predominância da palavra em detrimento da frase, do movimento vivo da enunciação, que torna assaz difícil o estudo do discurso fílmico segundo as categorias da retórica. Todavia, não se deve escamotear que essas distinções tão precisas (muito mais ricas, num sentido, que o actual binómio metaforometonímico) têm a vantagem de nos incitar a clarificar as classificações cinematográficas, de nos tornar atentos às diversidades reais das ocorrências figurais nos filmes. Daí o interesse das pesquisas que foram conduzidas segundo esta linha [5]. Contudo, o seu princípio (= transferência nacional do retórico para o icónico) vem deparar com um obstáculo que no seu fundo é sempre o mesmo: o texto fílmico (ou fotográfico, etc.) não comporta unidades que correspondam à palavra, e as figuras de retórica, neste ou naquele grau, definem-se quase todas em relação à palavra: quer directamente (= tropos), quer por aliança de várias palavras, quer negativamente (quando a definição exige que a operação não incida sobre a palavra), etc. Em muitos casos resulta que aquilo que se oculta sob os passos

do analista, no estudo do filme, é a própria possibilidade de *distinguir* entre duas figuras, cujo afastamento era claro em retórica mas só em retórica. A subtileza das classificações, que era uma vantagem, pode então tornar-se um inconveniente.

Tomarei um único exemplo da coisa, mas particularmente central e impressionante: há ou não metáforas (no sentido retórico) nos filmes? — A retórica reservava este termo para os casos em que o «trabalho» simbólico da semelhança referencial ia até se juntar, se concentrar (ver a noção freudo-lacaniana de condensação) nos limites de uma só palavra aparente (efectivamente pronunciada ou escrita), isto é, quando só o comparente era exprimido na frase, sem o comparado (= «este porco» em vez de «este indivíduo repugnante»). Quando o comparado coexistia sintagmaticamente com o comparante, era uma comparação e não uma metáfora. Além disso havia um esbatimento de casos intermédios, como mostrou Gérard Genette de maneira muito convincente [6], e cada um desses processos correspondia a uma «figura» bem precisa, mesmo se algumas não foram isoladas e nomeadas como tais pelos retóricos. Na comparação armada dos pés à cabeça, o trânsito da «similaridade» é explicitado em todas as suas etapas: o enunciado especifica o comparante, o comparado, o «motivo» da comparação (aspecto comum aos dois *comparanda:* em que é que se assemelham?), e finalmente o «modalizador comparativo», a afirmação metalinguística do acto de comparação (= «como», «assim com», «parece-se com», etc.). Porém, todas estas operações consistem em palavras ou em grupos de palavras, de maneira que a presença ou ausência de cada uma delas é claramente decidível, e cada figura é assim bem distinta da vizinha. Em «O meu amor arde como uma chama», temos o comparante (chama), o comparado (amor), o motivo (arde) e o modalizador (como). Em «O meu amor parece-se com uma chama» (frase também possível), o motivo desaparece, e só ele. Em «O meu amor é uma chama ardente» (simplifico um pouco o quadro de Genette), o motivo reaparece («ardente») mas o modalizador desaparece. Em «O meu amor é uma chama», tanto o motivo como o modalizador estão ausentes. Através de outras possibilidades que deixo aqui de lado, chega-se finalmente à metáfora («minha chama»), na qual não subsiste mais do que o comparante. Assim trabalha o retórico.

E o que é que faz o semiólogo do cinema quando se encontra, por exemplo, perante a célebre abertura dos *Tempos Modernos* de

Chaplin? Todavia, em toda a história do cinema, é uma das sequências em que a teoria tradicional do filme distingue com mais firmeza uma «metáfora fílmica». Ela apresenta-nos a imagem de um rebanho de carneiros e depois a de uma multidão gregária apertando-se numa entrada de metro. Aos olhos de um retórico, não seria uma comparação, uma vez que não possui modalizador; também não seria uma metáfora, porque o comparado (a multidão) aparece na imagem. Haveria assim algum embaraço em decidir se o motivo (o *tertium comparationis,* neste caso a ideia de aglutinação gregária) é «exprimido» ou não: esta sugestão figura claramente nas duas imagens, não está pois «ausente», mas não figura em estado separado, transportada por uma palavra isolável das outras (como «aglutinar-se»), e portanto não está «presente» como tal. E agora o modalizador: até que ponto se pode considerar a justaposição fílmica das duas imagens (sublinhada em outros exemplos por um efeito óptico: encadeado, etc.) como um equivalente de *como, assim como, parecer-se com* [7]?

Em boa retórica esta figura é praticamente inclassificável, e sempre por causa do desaparecimento da palavra. Em compensação, a concepção binária do figural — e é uma das razões por que eu a retomo, apesar da minha finalidade ser a de a *arranjar* consideravelmente — permite-nos situar a abertura de *Tempos Modernos* segundo um referencial com malhas mais largas mas mais reais: mais reais no cinema, mas também (haveria aqui alguma retroacção possível) nos próprios textos escritos, desde o momento em que neles se procurassem os grandes tipos de trajectos simbólicos mais do que as subtis taxinomias de superfície, e que se definisse cada ocorrência no entrecruzamento de algumas categorias «profundas», em número forçosamente mais restrito: com efeito, a este nível, que é o da significação como «impulso», a diferença entre as «linguagens sem palavras» e as «linguagens com» torna-se menos determinante. Se o par metaforometonímico for claramente combinado (não confundido) com a oposição do paradigma e do sintagma, a figura fílmica do rebanho de carneiros pode ser caracterizada, como o fiz na p. 191, pelo seu estatuto metafórico (similaridade referencial) e sintagmático (contiguidade discursiva). — A concepção metaforometonímica apresenta além disso a vantagem, que evidentemente a retórica é incapaz de oferecer, de ter sido desde o início elaborada na perspectiva (simplesmente virtual, mas que se pode tentar actualizar) de uma semiologia geral que ultrapassa a língua e pode englobar as imagens, etc. E também apresenta a vantagem de autorizar uma articulação (mesmo que menos directa

do que habitualmente se pensa) com o trabalho psicanalítico e as noções de condensação e deslocamento: operação que seria ainda mais difícil (e sem dúvida impossível) se se partisse da retórica. E não obstante, há que prestar a esta última uma atenção considerável: não para a *aplicar* (nunca se aplica nada), mas porque ela ajuda a compreender melhor as coisas: durante vinte séculos, ela foi um dos mais impressionantes e minuciosos cometimentos da linguagem sobre si mesma que a história jamais nos ofereceu: uma formidável máquina simbólica.

As perspectivas de uma «ligação» directa entre o retórico e o icónico encontram no caminho uma outra complicação, que reside simultaneamente na ideologia e no estatuto do objecto-língua. Para a nossa sensibilidade moderna, a dimensão retórica corresponde às figuras «endurecidas», às que formam uma nomenclatura codificada (muito secundarizada), e as figurações nascentes são, pelo contrário, as que escapam à retórica. Esta opinião, para dizer a verdade, é tanto mais afirmada quanto mais os seus defensores ignoram o que significou a acção retórica, mas como actualmente quase toda a gente a ignora largamente, o resultado é o mesmo. Num certo sentido, os retóricos eram os primeiros a concordar (implicitamente) com este ponto de vista, visto que as suas classificações diziam respeito a figuras cuja maior parte era bastante estereotipada, e os interessava como tal. Aliás o problema é mais vasto: a retórica foi elaborada numa época em que a própria noção de *originalidade* com o seu cortejo criacionista (que hoje em dia desencadeia paixões, por vezes as mais ingénuas, as mais opacas a si mesmas) não tinha existência, estatuto ideológico. Esta questão dos graus de emergência ou de cristalização não teria tido qualquer sentido para um retórico, isto é, para um homem que pensava em termos de *techné* (= conjunto de operações reguladas) e não de «arte». A criatividade (a não confundir com as inovações verdadeiras, que em geral são menos impacientes) é uma invenção do romantismo; lembre-se o grito de Verlaine: «Agarra na eloquência e torce-lhe o pescoço». — No entanto o retórico e o código coincidem largamente, tanto para os homens de hoje em dia como para a própria retórica.

Em compensação, muitos linguistas consideram que as figuras «gastas», para utilizar de novo a sua expressão, já não são figuras, que doravante pertencem à língua (falei um pouco disto na p. 156), e portanto que o *momento retórico,* o da figura autêntica, é o do

nascimento, momento um pouco mais «primário»: curiosa reviravolta! Acerca disto, Charles Bally resume de maneira explícita [8] uma ideia muito corrente nos linguistas. Só há figura quando o efeito de desdobramento, o sentido próprio e o sentido figurado (o significante 1 «sob» o significante 2) são actualmente sensíveis no seu afastamento. Quando o não são (ou já não o são), como em *tête,* evocada na p. 158, estamos perante uma falsa figura ou perante um resultado não figural de uma antiga figura: de qualquer modo, perante o *nome* «ordinário» que na língua se liga com o objecto assim designado. — Aliás, os retóricos, por um outro lado da sua teoria e mais ainda da sua prática, não teriam desaprovado esta maneira de ver a questão. Eles consideravam que as figuras (mesmo cristalizadas, como aquelas em que pensavam) apenas começavam aí onde se desenhava um afastamento em relação à maneira «simples e comum» de se exprimir [9], afastamento que, em última análise, é uma e mesma coisa que o do próprio e do figurado.

Todas estas divergências aparentes, mas também reais, residem de facto em haver (pelo menos), em matéria de linguagem verbal, três grandes níveis de cristalização e não dois: o grau zero, o estado realmente nascente (que ainda não é uma figura, na medida em que se associa a esta palavra a ideia de uma estabilização mínima), a codificação propriamente retórica («ferro» por «espada»), que se manifesta já num catálogo de figuras mais ou menos fixas mas ainda sentidas como autenticamente figuradas (= o nome mais corrente da guerra, mesmo no século XVII, é «espada» e não «ferro»), e finalmente a codificação linguística (*tête*), o estado de língua, no qual a figura já não é figura e se tornou uma nominação. — A retórica, vasto cemitério para uma certa modernidade pós-romântica, continua a ser princípio de mudança para quem examina a língua.

No campo cinematográfico, em que não se encontra nível código que equivalha exactamente ao que representa a *língua* nas cadeias faladas ou escritas, a distinção entre o patamar linguístico e o patamar retórico apaga-se. Como o disse algures [10], e como outros o disseram [11], as codificações cinematográficas dependem indistintamente de uma espécie de gramática e de uma espécie de retórica; é que a possibilidade mesma de as distinguir só surge com a existência da língua como organização autónoma (o francês, o inglês, etc.). — Ter-se-á portanto simplesmente, para cada uma das figurações que se estabelecer, um leque completo (mas único) de graus de secundarização (ver o conjunto do cap. I), desde a emergência absoluta que, na subtileza de um filme um tanto livre, nos

envolve no choque *inaudito* de duas imagens, até ao estereótipo canónico, até ao *cliché,* como o do calendário que se desfolha a fim de significar a passagem do tempo, metonímia actualmente fixa mas que, como todas as banalidades, foi inicialmente uma invenção.

A PALAVRA COMO «ISOLANTE»

O privilégio sub-reptício da palavra apresenta outro inconveniente. Ele contribui bastante para obscurecer e esconder o parentesco profundo entre processo metafórico e condensação, processo metonímico e deslocamento. É claro que contribui para isso quando se trata de imagens, mas também nos textos escritos (vou tentar mostrá-lo no segundo caso, por uma espécie de processo *a fortiori).* Com efeito, condensação e deslocamento, devido à sua natureza de transferências psíquicas com múltiplas manifestações (inclusive somáticas, como na histeria), são «movimentos» tipos de trânsitos que ultrapassam consideravelmente o quadro da unidade-palavra, mesmo se nalguns casos o seu resultado mais aparente se vem inscrever nele. Eram para Freud os trajectos característicos do inconsciente, isto é, de um aparelho que só conhece as «representações de coisas» e não as «representações de palavras» [12] [ou então que trata estas como aquelas [13]]. A posição de Lacan a este respeito difere muito menos da de Freud do que se poderia pensar e do que se diz por vezes. Lacan considera que o próprio inconsciente obedece a processos de tipo linguístico (= «a língua»), e é isso que essencialmente se reteve da sua lição, não sem subestimar de maneira muito geral o alcance de duas outras ideias, que não obstante são inseparáveis da primeira: que os mecanismos podem ser linguísticos sem que os materiais forçosamente o sejam, e que a concepção lacaniana das operações linguísticas é ampla e complexa (muito mais que em Freud), não implicando de modo algum a redução da linguagem à secundaridade [14]. Quando se censura a Lacan o facto de negar o primário, de o secundarizar à força fazendo do inconsciente uma linguagem, é porque se tem de linguagem uma imagem muito secundária, imagem que Lacan tem toda a razão em contestar e que aliás não resiste a um pouco de atenção sobre as flutuações reais da significação linguística. A condensação e o deslocamento de Lacan, tal como os de Freud, e não obstante a sua declarada natureza de linguagem, recusam qualquer encerramento nas barreiras da unidade-palavra (e, além disso,

quem é que disse, qual o linguista que já disse que a língua se reduzia à palavra?).

Suponhamos um dos bem conhecidos exemplos que Lacan propõe para a metáfora [15], um verso de Vítor Hugo em *Booz endormi,* «O seu feixe não era nada avarento nem odioso». Jean-François Lyotard considera que, pelo contrário, se trata de uma metonímia [16], e Gérard Genette aprova-o [17]: o feixe é por assim dizer o «emblema» de Booz (Lyotard), foi (na ficção) realmente colhido no seu campo. A objecção tem fundamento, sem dúvida, mas vale apenas em relação à palavra (neste caso a palavra *feixe*). Porém, é a frase toda que Lacan cita; nessa passagem não se diz que «gerbe» seja metafórico. Pela minha parte, não vejo nada de surpreendente, nem mesmo de raro, num movimento metafórico que engloba em si um momento metonímico. Lacan deveria tê-lo precisado? Claro que sim, mas não se pode pedir às pessoas que mudem a sua maneira de escrever, e os *Ecrits* não pretendem a clareza didáctica, pelo menos no sentido ordinário desta noção (pois eu acho que eles têm uma outra espécie de clareza, e profundamente didáctica à sua maneira: ofuscante, ao ponto de a recalcarmos e nos empenharmos em nada compreender dela). — O feixe, portanto, é metonímico. Mas na frase vem inscrever-se uma espécie de trajecto em ponteado que me parece tipicamente metafórico: «O seu... avarento... odioso» — o possessivo, que evoca o possessor, e os dois adjectivos, que convêm mais a pessoas do que a coisas. Este verso não é mais do que o resultado aparente (= conteúdo manifesto) de dois trajectos representativos que nele confluem, e que como tais permanecem latentes (= nível da produção e não já do produto): «Booz não era nem avarento nem odioso» (é o mais consciente dos dois pensamentos), e «Booz tinha campos, colhia feixes» (com diversas sobredeterminações facilmente sensíveis: homem rico, patriarca, vida e contacto com a natureza, etc.). Nem sequer se torna indispensável invocar o seguimento desta cadeia associativa, os seus segmentos mais imersos, no entanto perceptíveis a quem se queira deixar levar pelos seus encaminhamentos: *gerbe* (feixe) é quase o anagrama de *verge* (pénis), porque /b/ e /v/ estão muito próximos nas línguas indo-europeias (veja-se a pronúncia castelhana), e o poema fala-nos de uma fecundidade inesperada, conquistada à velhice e à morte; a avareza e o ódio estão do lado do instinto de morte, apenas surgindo no verso para serem recusadas («não era»); «feixe» evoca todas as espécies de

cintilações, etc. Ater-me-ei contudo às duas proposições latentes que há pouco explicitei e que é difícil não me conceder. No seu cruzamento surge uma semelhança (claro que favorecida pela contiguidade) entre a *generosidade* de Booz, em todos os sentidos da palavra, e a *fecundidade* dos seus campos: não se diz de uma terra que ela é «ingrata» quando produz pouco? Booz é como as suas searas, ele é uma seara: o que é que existe de mais hugoliano? Trata-se de uma configuração de conjunto profunda e intimamente metafórica, tratar-se-ia neste caso de uma metáfora efectuada em paradigma (visto que «feixe» substituiu «Booz» no verso), estabelecendo-se na base de uma metonímia efectuada em sintagma (= «o seu feixe», em que *feixe* coexiste com *seu,* o qual vale também para Booz).

É também um belo exemplo de condensação: diferentes cadeias de pensamento convergem numa espécie de curto-circuito terminal que é o verso atestado, mas a sua «combinação» não é explicitada, ela é, precisamente, condensada (sou eu que «descondenso» ao explicar): os elos intermediários desapareceram, o resultado é um tanto ilógico (se bem que inteiramente de linguagem), preservou em si um pouco de força primária — um feixe não pode ter qualidades psicológicas, e se as tem é porque isso quer dizer outra coisa (este ilógico é ao mesmo tempo compreensível: é isso a linguagem, a intrincação do primário e do secundário). O verso de Vítor Hugo possui a estrutura do lapso: uma frase estava preparada de antemão, intencionalmente visada («Booz não era nem avarento nem odioso»), mas qualquer coisa de mais forte cavou um buraco na sua matéria: o feixe invadiu a frase, expulsou Booz do lugar correspondente. E o secundário (como sempre) também «resistiu», impôs um compromisso: *seu* ficou no verso, e com ele um pouco de Booz — a frase continua a ser inteligível, ao passo que no mesmo contexto não se encontraria nenhum sentido a «*O* feixe não era nada avarento nem odioso».

Assim se vê que um debate como este não tem quaisquer possibilidades de resultar (e dará fatalmente a impressão de que «toda a gente tem razão») enquanto o confinarmos à *palavra* «feixe». O quadro da palavra é demasiado «pequeno» (a palavra não é a linguagem) para que apareça no seu território o conjunto dos trajectos que lá se enlaçam e para que eles surjam em toda a sua extensão, ou pelo menos num segmento que chege para esclarecer um pouco a natureza da operação simbólica que está a decorrer. E ainda assim, neste exemplo [como em certas condensações oníricas analisadas por Freud [18]], temos uma palavra

— *feixe,* ainda — mais ou menos localizável à qual vêm ter alguns dos fios da operação (não todos, como se viu). A análise limitada à palavra permitiria ainda fazer que aflorasse, através da metonímia, uma parte, insuficiente mas real, do trabalho do simbólico: neste caso, um deslocamento (de Booz para as suas colheitas, para o seu «trigo»), isto é, um dos deslocamentos cujo conjunto forma a deslocação (voltarei a este assunto na p. 276).

Com efeito, é característico da língua — outro aspecto do «problema da palavra» — o tender constantemente, sem nunca lá chegar inteiramente, para encerrar em cada palavra uma espécie de «raciocínio» completo (mas concentrado, condensado): tendência, ela também, intrinsecamente condensatória. A palavra mais anódina, como *lâmpada,* já é o cruzamento de várias «ideias» (e, para o linguista, de vários «semas [19]», ou «factores semântico [20]», ou «traços componenciais [21]»), ideias em que cada uma, se fosse manifestada, descondensada, exigiria uma frase inteira: «A lâmpada é um objecto fabricado pelo homem», «A lâmpada é um objecto destinado a iluminação», etc. Esta característica da língua é a mesma que permitiu que o movimento condensatório, no verso de Hugo, se exprimisse parcialmente ao nível de uma única palavra. Na língua, ou neste verso, a palavra é como que o ponto-limite, não forçosamente atingido de cada vez, de uma espécie de vasto movimento giratório que a excede. É por isso que o privilégio da palavra não impede inteiramente que se pressintam os deslocamentos por detrás das metonímias ou as condensações por detrás das metáforas.

Noutros casos, impede-o de maneira mais radical, como nas linguagens sem palavras, evidentemente (mas eu não quero ter a faca e o queijo na mão), e também, no seio da própria linguagem verbal, sempre que um movimento figural se endureceu num tropo «fixo». Nesse caso, a palavra tapa o horizonte, o produto faz esquecer a produção, a condensação e o deslocamento (apenas presentes a título póstumo) já não aparecem como tais, embora se deva admitir-lhes, necessariamente, um momento de eficácia em qualquer passado. Quando um homem está reformado, e nós só o conhecemos nesse estado, é difícil imaginá-lo «no activo» (e no entanto passou por lá): é mais ou menos o que se passa quando o domínio abusivo do tropo nos obriga a perder de vista os laços do figural com o inconsciente. O tropo, quando o é inteiramente, não se comporta exactamente como o verso de Hugo, ou como a

condensação tendencial inerente a qualquer léxico. Se eu digo de alguém «É um tubarão» (metáfora para «ambicioso sem escrúpulos»), o processo condensatório, a confluência das duas representações (o animal temível na água e o arrivista temível na sociedade) está mais intrinsecamente limitada ao quadro da palavra, e é o que a torna menos sensível na sua «primaridade»: a sua superfície de acção manifesta é mais exígua, os diversos trajectos semânticos que a prolongariam, que descobririam a condensação, não têm lugar para nela aflorar; ao autonomizar se, a palavra cortou as suas amarras e dá argumentos aos que reduzem a linguagem ao secundário. Os fios da meada estão como que separados, e o que finalmente surge à consciência é mais o facto mecânico e *indistinto* de uma substituição, e até mesmo de uma dupla substituição: «tubarão» tomou o lugar de «ambicioso sem escrúpulos» (isto, para os significantes), e no emprego da palavra «tubarão» a ideia de arrivismo tomou o lugar da de um animal feroz (= deslocação correspondente nos significados). Estas duas espécies de *saltos* são bem reais, e a linguística positiva, que se interessa especificamente pelo código, tem razão em os estudar. Simplesmente, a condensação já não condensa, ou não muito, facilitando assim a tarefa àqueles que a querem esquecer: quer porque não gostam dela e são hostis a qualquer psicanálise (= positivismo), porque gostam demasiado dela e repugna-lhes reconhecê-la em lugares prosaicos, apenas bons para uma cientificidade necessitada (= anarquismo). E se a condensação já não condensa, evidentemente que é devido à sua própria codificação, a qual, por sua vez, é muito favorecida pelo quadro institucional da palavra.

Entre os mecanismos de defesa normais (susceptíveis de se nevrotizarem), Freud distinguia um, bastante característico, a que chamava *isolação* [22]. Consiste ele em cortar os laços entre as representações, em barrar os caminhos associativos, em separar as coisas umas das outras. Esta tendência pertence ao quadro tipológico da estrutura (mas não forçosamente da nevrose) obsessional. No obsessional, acontece que as representações desejáveis (anxiogenas), ou pelo menos substitutos muito próximos, sejam largamente acessíveis à consciência [23], mas não o seu laço com a execução dos sintomas reparadores (ritos) e com a produção da angústia. Em suma, o recalcamento incide menos sobre as representações proibidas do que sobre a sua associação com as condutas manifestas. (Há pois qualquer coisa que fica inconsciente; a isolação faz parte

das defesas «além do recalcamento», mas em alguns aspectos é uma variante do recalcamento.) A isolação também desempenha um papel importante na vida corrente, nomeadamente no tabo do tocar, ou no mecanismo necessário à concentração intelectual numa tarefa seguida (que exige a expulsão dos «pensamentos inoportunos»).

Qualquer classificação, qualquer actividade de espírito taxinómico [ver a noção barthesiana de «artrologia» [24]] assenta sobre o desejo de separar as coisas umas das outras. Este acto é aliás necessário, até um certo ponto, em todos os trâmites da vida (é uma das componentes da *clareza*). Os retóricos, e não por acaso, possuíam uma verdadeira paixão da classificação, e da classificação subtil: categorias «pequenas» e em grande número, isto é, isolação desmultiplicada, galopante (como se sabe, o obsessional é um *arrumador* nato). E encontramos aqui a unidade-palavra, privilegiada pela retórica apesar do seu programa assumido, visto que a palavra (acabo de o dizer) possui um notável poder isolante, quanto mais não seja porque ele próprio pode ser facilmente isolado. A atenção prestada à figura de palavra corre sempre o risco de fazer esquecer as suas ligações com o mais vasto movimento figural da frase; ela incita a determo-nos muito cedo na cadeia associativa e a não reconhecer nela a acção da condensação e do deslocamento.

Notas

[1] Processo familiar aos autores cómicos latinos, nomeadamente Terêncio, e que consiste em se inspirar em duas comédias gregas (de Menandro, por exemplo) a fim de compor uma só peça latina.

[2] «La rhétorique restreinte» (todo o começo do artigo).

[3] «L'ancienne rhétorique» (conjunto do artigo), pp. 172-229 in *Communications* 16, 1970, «Recherches rhetóriques».

[4] Estas subdivisões, como se vê, relacionam-se todas com a *eloquência*, com o «género oratório» nas suas três divisões iniciais: deliberativo (= político), judiciário, epidíctico (= de aparato). Com efeito, a retórica, cobria originariamente todas as técnicas da enunciação oral codificada, e só tinha como limite a «poética» (ver em Aristóteles a oposição dos dois tratados assim intitulados). A poética era a teoria do ficcional (as mais das vezes *escrito*), e não da intervenção cívica em situação real. Na época do classicismo francês, esta barreira cai e a «poesia» coloca-se debaixo da competência retórica. É por isso que a retórica actual dos liceus e colégios é um exercício não só oral como também escrito (ou mais).

[5] Com efeito sabe-se que existe um certo número de estudos, muitas vezes sólidos e esclarecedores, que analisam as figuras fílmicas — ou mais geralmente icónicas, nomeadamente a propósito das imagens publicitárias — segundo classificações «finas» da retórica tra-

dicional (sem contudo excluir, neste ou naquele caso, a concepção binária de tipo jakobsoniano). Não as conheço todas, mas para já posso mencionar:

Ekkehard Kaemmerling: «Rhetorik als Montage», pp. 94-109 in *Semiotik des Films,* compilação colectiva coordenada por Friedrich Knilli, 1971, Munique, Hanser Verlag.

Gui Bonsiepe: «Visuelle Rhetorik», pp. 22-40 in *Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung-Ulm,* Alemanha, 1965 ou 66, n.os 14-15-16; em italiano em *Marcatré,* 19-22, «Retorica visivo-verbal».

Alberto Farrassino: «Ipotesi per une retorica della communicazione fotografica», pp. 167-190 in *Annali della Scuola Superiore delle communicazioni sociali,* Milão, 1969, n.º 4.

J. B. Fages: «Les figures du conditionnement», pp. 41-44 in *Cinéthique,* Paris, n.º 5, Set.-Out. 1969.

Jacques Durand: «Rhétorique et Image publicitaire», pp. 70-95 in *Communications 15,* 1970, «L'analyse des images».

Jacques Durand: «Les figures de rhétorique dans l'image publicitaire: les figures disjonctives», pp. 19-23 in *Bulletin de recherches-Publicis,* Paris, n.º 6, Fevereiro, 1969.

Geneviève Dolle: «Rhétorique et supports de signification iconographiques», pp. 343-357 in *Le Cinéma en savoir,* número especial da *Revue des Sciences Humaines* da Universidade de Lille» — coordenada por Jacques Morin, 1975, n.º 159.

6 Pp. 28-31 de *Figures III,* em «Rhétorique restreinte».

7 Debrucei-me um pouco acerca deste género de problemas, à margem dos trabalhos de Jean Mitry, no cap. X de «Problèmes actuels de théorie du cinéma», artigo de 1967 publicado no t. II de *Essais sur la signification au cinéma.*

8 Nomeadamente no final do seu artigo «La pensée et la langue» (*Bulletin de la Société de Linguistique de Paris,* t. XXIII, 1922).

9 Gérard Genette, pp. 47-48 de «La rhétorique et l'espace du langage». Cf. também Roland Barthes, p. 218 de «L'ancienne rhétorique».

10 *Essais sur la signification au cinéma,* pp. 111-121 do t. I e pp. 75-86 do t. II.

11 Nomeadamente Pier Paolo Pasolini («Le cinéma de poésie», *Cahiers du Cinéma,* n.º 171, Outubro de 1965, pp. 55-64) e Jean Mitry (*Esthétique et psychologie du cinéma,* t. II, sobretudo na p. 381 com a ideia da conotação reduzindo-se à forma da denotação).

12 Ver nomeadamente «L'Inconscient», p. 118, e «Le Moi et le Ça», p. 187.

13 *L'Interprétation des rêves,* p. 257 sq., «L'Inconscient», pp. 114-115, etc.

14 Exemplo (p. 511 dos *Écrits*): «O que é que distingue estes dois mecanismos [= a condensação e o deslocamento], que desempenham no trabalho do sonho, *Traumarbeit,* um papel privilegiado, do seu homólogo função no discurso? — Nada, a não ser uma condição imposta ao material significante, etc».

15 *Écrits,* p. 506.

16 *Discours, figure* (Klincksieck, 1971), p. 256.

17 *Figures III,* p. 32, nota 4.

18 Assim, no célebre «sonho da monografia botânica (*L'Interprétation des rêves,* pp. 245-247), por mais numerosas e diversas que sejam as associações, elas exprimem-se contudo bastante bem ao nível de duas palavras, *monografia* e *botânica* (daí o nome que Freud deu a esse sonho).

19 Terminologia francesa.

20 Terminologia soviética.

21 Terminologia americana.

22 Ver nomeadamente *Inhibition, symptôme et angoisse,* pp. 42 a 45.

23 «Le refoulement», p. 63; *Inhibition, symptôme et angoisse,* p. 38.

24 «Éléments de sémiologie» (em *Communications 4,* 1964, «Recherches sémiologiques»); p. 114.

8

A FORÇA E O SENTIDO

O que antes de tudo mais pode surpreender na leitura lacaniana de Freud, e que explica por exemplo a reacção de Jean-François Lyotard na altura de *Discours, figure* [1], é o facto de ela dar a impressão de apagar o «fosso» ou a «barreira» que *separa* o inconsciente do consciente, o processo primário do processo secundário (e no fim de contas negar a censura). Aliás voltarei a debruçar-me sobre estes temas (fosso, barreira, separar), porque é com eles, com aquilo que de forma inoportuna sugerem — e também com a ideia que temos de fazer da censura —, que poderia começar a esclarecer-se, talvez, pelo menos em alguns aspectos dos seus, o fundo mesmo dos numerosos desacordos e mal-entendidos relativos a estes problemas (muito discutidos em França desde há alguns anos), assim como as reais dificuldades que favoreceram essas divergências.

Diz-nos Lacan que o inconsciente está estruturado como uma linguagem, aproxima a condensação e o deslocamento da metáfora e da metonímia (linguísticas). Porém, há que reconhecer, sob pena de rechaçar o problema em vez de lhe fazer frente, que a condensação e o deslocamento, para Freud, pareciam ser à primeira vista operações «ilógicas» de carácter fundamentalmente não-discursivo (= «O trabalho do sonho não pensa») [2], próprias do inconsciente e só dele: umas espécies de *impulsões* cegas e puramente instintuais (= noção de «Id»), que se descarregam até ao fim, por todos os meios, sem respeito para com qualquer encadeamento plausível (= energia livre), sem abraçar qualquer itinerário noético estabelecido (= «desligação»), preocupadas em estabelecer a «identidade de percepção» (= alucinação, sonho) e de modo nenhum a «identidade de pensamento» [3] (= reflexão racional, trâmites correntes da vida acordada), incapazes de pronunciar

um discurso (= todos os «discursos» do sonho pertencem em realidade ao seu material anterior) [4], apenas capazes de *fazer pressão* (é a característica própria do inconsciente e a definição da pulsão) e portanto de deformar, de alterar, de tornar irreconhecível: *Entstellung* do sonho, processo que consiste em desfigurar, como observa Lyotard [5], lembrando que tal é o sentido da palavra em alemão comum, o que é verdade.

A condensação e o deslocamento, em suma, tal como as operações primárias no seu conjunto, muito longe de poderem ser colocadas na base de qualquer simbólica, seriam os verdadeiros contrários de todo o pensamento: verdadeiras operações de antipensamento. E como a linguagem, pelo contrário, é geralmente tida como a manifestação mais típica, quase definitória aos olhos de muitos (entre os quais Freud), das associações lógicas próprias do pensamento consciente-preconsciente, como Freud considerava que as representações de palavras estavam «domiciliadas» no sistema Pcs-Cs (e ausentes do Ics) [6], uma concepção de linguagem, até mesmo linguística, do inconsciente não irá chocar em cheio com uma das divisões mais centrais e mais permanentes do dispositivo freudiano, o afastamento do primário ao secundário, do «ligado» ao «não-ligado»?

Na medida em que esta oposição é compreendida como um princípio de incompatibilidade, de não-penetração, de impermeabilidade forte entre dois grandes tipos de funcionamentos mentais — a ordem do Discurso e a da Figura, para Lyotard, que podem violentar-se uma à outra, brutalizar-se, combater-se, *torcer-se* reciprocamente, «contundir-se», poder-se-ia dizer, mas não juntar-se —, o que se vê recusado na base é a própria possibilidade de uma articulação entre a psicanálise e a semiologia. A posição lacaniana, pelo contrário, e sabe-se quanto ela deve à influência da linguística e da antropologia estruturais assim como à sua retroacção sobre a leitura de Freud, convida a procurar nos movimentos do inconsciente diversas orientações de tipo discursivo, e, inversamente, a encontrar a marca do inconsciente em todos os discursos conscientes: «A experiência psicanalítica não é outra coisa senão estabelecer que o inconsciente não deixa nenhuma das nossas acções fora do seu campo [7]». No seu ponto-limite, esta atitude leva a «semiologizar» todo o corpo do pensamento freudiano (a redesenhá-lo como organismo) e, reciprocamente, coloca o semiólogo perante a exigência de delinear os espaços do seu próprio campo segundo a

sombra projectada por esse projecto. No centro disto tudo existe uma importante questão: como é que se devem representar ao certo as relações do processo primário e do processo secundário? Isto é, finalmente: como compreender a censura? Se ela fosse uniformemente «barreira» (= concepção não-dialéctica), o secundário e o primário estariam separados, *afastados,* do mesmo modo que, devido à mesma divisória, o estariam a semiologia e a psicanálise, o texto do filme e os seus movimentos «profundos» de figuração.

Com efeito, o caso particular do cinema inscreve-se desde o início no âmago deste conjunto de dificuldades e de opções. O filme, desde a sua natureza mais manifesta (e nisto ele difere de outras artes), combina em si discursivo e figurado (*imágico,* melhor dizendo), «representações de palavras» e «representações de coisas», matéria directamente perceptiva e ordenações relacionais: podemos de antemão contar vê-lo enterrado de maneira complexa e central, como uma cantoneira com múltiplas ligações, no mais incisivo dos «nós» do primário e do secundário, e por isso ele corre o risco de nos colocar o problema central, ou pelo menos um dos principais, de qualquer semiologia. Do mesmo modo a questão ultrapassa em muito as complexidades, já pesadas, que se ligam às noções de condensação-deslocamento e de metáfora-metonímia. Estas, contudo, introduzem-nos de forma bastante directa nessa mais vasta traseira, e (por hoje) é seguindo esta álea que eu me vou aproximar dela.

Por um lado, essas incertezas residem na forma de pensamento e de escrita do próprio Freud. Para as principais definições que criou, raramente se encontram nos seus textos verdadeiras definições, mais raramente ainda uma definição única (definição definitiva, atrevo-me a dizê-lo). Freud era um pouco impelido para esse tipo de enunciados que reúnem numa proposição explícita e separada a enumeração completa dos traços pertinentes da noção: aquilo que os linguistas (semânticos) chamam uma «ocorrência definicional». Interessava-se pelos fenómenos mais do que pelas denominações, e o seu aparelho doutrinal constituía-se muitas vezes gradualmente por meio de deslizamentos progressivos (= condensações e deslocamentos) mais do que por meio desse processo de «fechamento» logo de entrada conceptual em que geralmente se vê a única forma possível do «rigor» intelectual. Aliás aconteceu-lhe reconhecer esta liberdade e reivindicar o direito a ela[8]. Algumas das suas noções surgem várias vezes no mesmo livro ou de uma

obra para outra, nunca estão exactamente «assentes», avançam, ou antes, caminham, assim como que um rio num planalto, por meio de ressurgências e imersões alternadas, providas de comentários que, de um aflorar ao seguinte, são muito semelhantes mas nem sempre idênticos, separados entre si (e simultaneamente ligados) por um pequeno reboliço de aditivos, correctivos e variantes, ou pelo menos por deslocamentos de acento quanto ao ponto central de insistência; por vezes, Freud negligencia proceder a ajustamentos retroactivos entre estas aparições sucessivas e semi-sobreponíveis. Muitas vezes (como o veremos na condensação e no deslocamento), uma «noção freudiana» é, mais do que um conceito, uma linha de desobstrução, de evidenciação, uma espécie de «sector» que o autor nos *mostra,* um traçado, um gesto semântico, simultaneamente obstinado e variável: qualquer coisa que tem contornos mais do que uma fórmula armada dos pés à cabeça, que abre tanto quanto contém. Também se podia dizer: que tem elementos de definição e de forma alguma forçosamente uma definição.

Aliás valeria a pena reflectir acerca da maneira como Freud reflectia, tomá-la como objecto de estudo: que eu saiba é um exemplo único (de qualquer modo levado a esse ponto), devido à singular combinação que nele se observa entre obstinação iterativa e espírito de sistema por um lado, e, pelo outro, uma frequente despreocupação pela formalização que é quase o exacto oposto daquele. Curioso regime de escrita: obsessional e desinvolto, meticuloso e implícito, austero e amplo.

De entre estas flutuações, uma das mais permanentes é precisamente aquela que diz respeito ao nosso problema de hoje. Toda a obra de Freud, como texto é percorrida por uma dupla linguagem e pela ressonância de algum modo cromática (não diatónica) que se estabelece entre duas classes de linguagem. Há a gama de uma energética — fisicalista, mecânica, «cega» —, com as suas impulsões, pressões, adições de forças, resultantes, lutas entre forças contrárias, energias de investimento e as suas descargas (ver em particular as noções de «dinâmica» e de «economia»), e há, a fim de designar as mesmas coisas, todos os elementos de uma verdadeira gama do simbólico (que serão retomados por Lacan): não apenas com as numerosas alusões explícitas a problemas linguísticos, mas sobretudo com as palavras (= as figuras) «censura», «texto do sonho», «decifração», «tradução», «processos de figuração» e muitas mais ainda. Este segundo léxico adquire aspectos muito estruturais com as noções de «aparelho», de «sistema» e de

maneira mais geral na exigência «tópica» admitida como tal [como uma das três, ao lado da dinâmica e do económico, a que deve corresponder a actividade metapsicológica [9]].

Por conseguinte, Freud não unificou o seu registo de terminologia, e é por isso que as diferenças de vocabulário, de Freud para Lacan, são bastante consideráveis. O vocabulário de um autor é o que há de mais visível, ao ponto de que, para alguns leitores, ele esconde o resto em vez de o exprimir. Lacan adverte-nos que, por evidentes razões de época, faltou em Freud a *referência linguística:* «Genebra 1910, Petrogrado 1920 [10]» (isto é, simplificando muito, Saussure e Jakobson). Quando Freud escreve, a linguagem de referência universal, ou pelo menos dominante, é a da física mecanicista. Conhece-se a influência persistente que Fechner teve sobre Freud, não apenas no projecto de 1895, mas de forma duradoira em seguida, em todas as considerações dinâmicas (= teorias sucessivas das pulsões), ou ainda na tendência simultaneamente hesitante e obstinada em reduzir a qualidade do afecto a fenómenos quantitativos de carga e descarga [11].

Mas as relações energéticas, para Freud (e é isso que será necessário explorar no resto deste estudo), mesmo quando as enuncia em termos de um materialismo mecanicista — *a fortiori* quando são «faladas» no registo do simbólico —, as relações energéticas correspondem também a percursos significacionais, a trajectos de «pensamento» segundo a palavra de Freud. O autor menciona muitas vezes os itinerários de descarga, primários ou diversamente secundarizados, e esta etiqueta evoca para nós a irrupção afectiva ou motriz (o «impulsionamento»). Mas a descarga, noção muito geral em Freud, é também a abertura (outra palavra freudiana) de um trajecto noético, a «cadeia de representações» tantas vezes invocada. (Será preciso lembrar, aliás, que o acto de pensar, de simbolizar, exige energia?) Freud considerou constantemente que o pensamento, mesmo que secundarizado, não era mais do que uma outra forma, mais ou menos «ligada» segundo os casos, do saciamento alucinatório do desejo [12]. E inversamente, um dos pontos que ele repetiu com mais vontade e que ele assentou mais cedo [13], foi o de que o «processo de pensamento» (do pensamento corrente, vigília) é um exemplo particularmente típico do que é necessário entender por «energia ligada»: eu insisto em «energia» (= o pensamento *é* energia), a fim de tornar sensível esta espécie de sobreposição, existente em qualquer texto freudiano, entre a dimensão da *força* e a da *significação:* sobreposição um pouco incerta nas palavras, permanente e decidida no gesto. Nisto se pode ver um

dos grandes méritos de Freud: qualquer coisa como uma postulação materialista, simultaneamente «selvagem» (mais valia dizer: bravia) e profundamente lúcida até nas suas simplificações drásticas. O dinâmico e o simbólico, a impulsão e o sentido estão muito longe de se excluírem (no fundo) são idênticas.

Notas

1 Ed. Klincksieck, 1971. Especialmente pp. 239-270, no capítulo intitulado «Le travail du rêve ne pense pas». Esta passagem fora publicada separadamente em 1968 (com o mesmo título), na *Revue d'Esthétique,* XXI-1, pp. 26-61.

2 Ver a nota precedente. Esta fórmula, que Lyotard deitou abaixo, encontra-se em Freud, p. 432 de *L'Interprétation des rêves:* «Le travail du rêve ne pense ni ne calcule; d'une façon plus générale il ne juge pas; il se contente de transformer».

3 Cf. nomeadamente p. 512 de *L'Interprétation des rêves.*

4 Foi a ideia que se desenvolveu ao longo do capítulo VI. 6 de *L'Interprétation des rêves,* intitulado «Exemples de figurations. Calculs et discours dans le rêve».

5 *Discours, figure,* pp. 241-243.

6 Ver nomeadamente «L'Inconscient», pp. 118-119, e «Le Moi et le Ça», pp. 187-189.

7 *Ecrits,* p. 514.

8 Entre outras, pp. 84-85 «Pour introduire le narcissisme» (A psicanálise não é uma disciplina especulativa, baseia-se numa interpretação dos factos observados; nela as noções não são pois o fundamento do edifício mas antes o seu «tecto»: podêmo-lo modificar sem que o edifício desabe; as pesquisas deste género podem ser levadas a cabo com noções que, julgadas segundo critérios puramente conceptuais, poderiam parecer «nebulosas, evanescentes, apenas representáveis», etc.).

9 Ver nomeadamente pp. 77 e 89 de «L'Inconscient».

10 *Ecrits,* p. 799.

11 Ver, por exemplo, «Au-delà du principe de plaisir», pp. 8 e 80, «Le Moi et le Ça», p. 190, ou «Le problème économique du masochisme», 1924, p. 288 na tradução francesa in *Névrose, psychose et perversion,* compilação coligida por J. Laplanche, P. U. F., 1973). — Foi em grande parte a este problema que André Green consagrou o seu livro *Le discours vivant (La conception psychanalytique de l'affect),* P. U. F., 1973.

12 *L'Interprétation des rêves,* p. 512 («La pensée n'est qu'un substitut du désir hallucinatoire»). — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», pp. 139-140, e «Le Moi et le Ça», p. 188: a evocação das recordações, a meditação, etc. também assentam num processo regrediente, a diferença com o sonho reside na ausência de resultado alucinatório. — *Projet de 1895:* o pensamento como forma ligada do «deslocamento de energia». — «L'Inconscient», p. 119, e *L'Interprétation des rêves,* p. 462: a actividade de pensamento, de relacionação, é em si mesma inconsciente. Etc.

13 Ver nota 2, capítulo 1.

9

CONDENSAÇÃO

Detenhamo-nos um pouco, primeiro, na condensação. É artificial (voltarei a isto) separá-la do deslocamento, mas esta separação será provisória.

É com facilidade que nos textos de Freud se detectam diferentes elementos de definição de condensação que à primeira vista parecem muito estranhos à natureza da metáfora (e mais largamente de qualquer construção de linguagem), que apresentam esta operação primária sob um aspecto por assim dizer «a-semântico», como uma confluência física, um transporte de forças convergentes que em nenhum caso podem contribuir para criar, para formar a significação de um sonho, mas apenas para a *deformar* (para a empenar) por meio da irrupção de princípios que não têm equivalentes no discurso da vigília. Para compreender o sonho não será preciso *descondensá-lo:* desenlaçar aquilo que a condensação enlaçou, «desfazer» tudo?

Na *Interprétation des rêves,* a primeira vez que a condensação é introduzida como noção-chave, no começo do capítulo que lhe é consagrado e que tem o seu título [1], ela aparece na qualidade duma diferença de dimensão, de extensão [2] — quase de «lugar», comenta Lyotard [3] — entre o «conteúdo do sonho» manifesto) e os «pensamentos do sonho» (latentes), sendo o primeiro, de algum modo, mais curto, mais exíguo: como se o lugar em que se sonha fosse «mais estreito do que aquele em que se pensa [4]», como se se tratasse de qualquer reacção físico-química que provocasse uma perda de volume [5] (ver a palavra alemã *Verdichtung:* concentração, contracção, espessamento, nas ciências experimentais), como se a «outra cena» diferisse da primeira pelas suas mensurações mais do que pela sua significação.

Mas esta virtude de retractibilidade, que não se pode recusar à condensação, não lhe retira de modo algum os seus poderes semânticos: pelo contrário, explica-os e define-os. Aliás, a condensação, tal como os outros processos primários, foi desde o início detectada por Freud num esforço para *interpretar* os sonhos (= sentido alemão de *deutung*), isto é, numa pesquisa que incidia deliberadamente sobre o sentido. A condensação é um dos mecanismos-passarela — *Entstellung,* desta vez no sentido lacaniano de «transposição [6]»: alemão *stellen* = posar — que asseguram a passagem de um «texto a outro (= termo freudiano), do latente ao manifesto: que, é claro, deformam o primeiro, mas por isso fabricam (formam) o segundo. A circulação do sentido é uma prática: neste caso, um espessamento físico, uma confluência energética. Inversamente, o próprio sentido é uma mecânica que possui as suas leis (ou melhor, precisamente, as suas *figuras*).

Com efeito, na condensação, é o próprio facto da redução de superfície que será acompanhado, quer ela seja causa ou consequência, de progressões associativas específicas e, portanto, de toda uma lógica particular, uma lógica *curta,* que aperta e enlaça (= «ponto nodal» de Lacan) aquilo que o pensamento da vigília manifesta, explica e arruma lado a lado (daí o aumento de volume). O sonho não é absurdo, lembra por vezes Freud, não é de modo algum a testemunha de um psiquismo provisoriamente enfraquecido ou desintegrado, manifesta uma outra forma de pensamento, aquela que é característica do homem que dorme. A energética primária da condensação é também uma matriz simbólica: para dizer as coisas mais depressa, há que dizê-las de outra maneira, utilizando outros trajectos ideativos (= itinerários de descarga).

A CONDENSAÇÃO NO SISTEMA DA LÍNGUA

A mesma constatação se pode enunciar pela outra ponta, partindo da vigília e não do sonho. Algumas operações inteiramente discursivas e secundarizadas põem em jogo um princípio quase mecânico que não é estranho ao da condensação. Suponhamos o *resumo,* significativamente rebaptizado «contracção de texto» (não se poderia dizer que é um termo de Freud?) nalguns exercícios escolares recentemente instituídos: o resumo, que ninguém afirmará é onírico, consiste numa transposição de conjunto do significante, produzindo um texto curto a partir de um texto longo segundo processos que um autor como Greimas pode descrever

tecnicamente em termos linguísticos [7]. Todavia, em última análise, ele não tem outra definição senão o *critério de extensão,* a redução física de «comprimento» em relação ao que é resumido, e as especificidades semânticas da operação (= recurso às «palavras-tema» e às «palavras-chave», selecção dos «classemas» em detrimento dos «semas nucleares», etc.) derivam todos daí. A exigência física não exclui a importância simbólica, cria-a.

Não vou dizer por agora nada acerca da metáfora poética, outra espécie de resumo e exemplo lacaniano de condensação, palavra única com múltiplas ressonâncias, ponto de afloramento da sobredeterminação visto que é cruzamento de várias «cadeias de pensamento» distintas. Freud associava estreitamente condensação e sobredeterminação [8]: o elemento condensado (manifesto) está logo de entrada sobredeterminado, é declarado condensado porque, a ele só, «transporta» várias representações latentes. (Inversamente, é quando várias cadeias latentes se cotejam, e no ponto em que se cotejam, que a condensação tem mais possibilidades de operar e de «desenvolver» no sonho manifesto uma representação sobredeterminada). A metáfora poética, com toda a evidência, age de maneira muito semelhante. Mas, um tanto paradoxalmente, este caso é um pouco alheio ao meu propósito de hoje, na medida em que é correntemente admitido, mesmo por aqueles a quem repugna uma concepção simbólica do inconsciente, que a linguagem poética, a linguagem «profunda», se assemelha com o processo primário. (Todavia, o que então se torna difícil de pensar, é a unidade da linguagem, a relação não obstante necessária da linguagem poética com o «outro», o próprio facto de que a poesia possa caber em palavras.)

É à linguagem propriamente dita (assim se supõe), e nomeadamente ao sistema da língua, que o enraizamento primário é muitas vezes recusado. E no entanto a linguística positiva, inclusive a mais estritamente denotativa, comunicacional, a mais indiferente às centelhas criadoras da arte avançada, a linguística considera a *polissemia da palavra* como um regime normal e permanente nos idiomas mais diversos. Muitas palavras — de facto todas — têm sentidos múltiplos e tendencialmente divergentes; a partir de um certo grau de importância e de estabilização nesta divergência, podem-se deduzir as *acepções,* mas as palavras «com acepção única»

apresentam já um significado não homogéneo, sujeito a várias colorações distintas. A própria noção de polissemia, como se sabe, é corrente e central na pesquisa linguística; aliás, o termo deve-se aos linguistas.

É verdade que em cada frase particular — salvo nas piadas, que interessam aos linguistas tanto quanto a Freud — o contexto (= «isotopia» de Greimas) encarrega-se de seleccionar uma acepção da palavra em detrimento das outras (= «univocidade»), ao passo que o característico da condensação psicanalítica é, pelo contrário, o manter todos os semantismos copresentes: se o elemento condensado prolongasse uma só cadeia associativa deixaria de ser condensado. Mas apesar das aparências apenas se trata de uma diferença de grau: o *grau de sobredeterminação* é provavelmente um dos verdadeiros critérios de uma secundarização mais ou menos avançada. Com efeito, a condensação onírica actualiza em torno de um elemento manifesto várias «valências» distintas mas que não estão igualmente presentes na consciência: o analisante apoia-se naquelas que o estão inteiramente e dirige-se às outras, aquelas que só um trabalho pode fazer surgir: se estivessem todas presentes, com toda a clareza, desde o sonho manifesto, também não se falaria de condensação, mas de explicação. Ora, a polissemia da palavra, em linguística, comporta-se um pouco da mesma maneira. As acepções teoricamente eliminadas pelo contexto vão contudo colorir e inflectir aquela que foi seleccionada (mas são menos conscientes que ela): se eu disser que vou «defrontar» uma tarefa pretendo apenas dizer que a vou abordar (= acepção retida graças ao contexto «tarefa»), e elimino em princípio a acepção agressiva da palavra (= «defrontar um inimigo»); mas esta última, incompletamente «repelida», persiste em conotar o meu enunciado (= toda a palavra é uma condensação), e eu não disse exactamente a mesma coisa que se tivesse declarado querer «abordar» essa tarefa, sugeri ainda por cima que ela seria sem dúvida pesada, rebelde, etc. (Entre muitas outras, uma das consequências da polissemia da palavra é a de excluir as sinonimias perfeitas: cada um dos dois para-sinónimos, como «defrontar» e «abordar», é afastado do outro por meio da atracção das suas acepções restantes.) Este conjunto de fenómenos justifica as numerosas pesquisas dos linguistas acerca da conotação, em que o «matiz afectivo» de uma palavra se acrescenta ao seu «sentido propriamente dito», etc.: como se vê, o «fosso», a «barreira» deixam de ser absolutos em relação à criação poética ou à tecedura onírica. A diferença reside sobretudo no facto de as acepções eliminadas (que nunca o são:

definição da sobredeterminação) permanecerem numa zona mais próxima inconsciente quando se trata do sonho, mais próxima do preconsciente no caso das polissemias correntes e um tanto intermédia no caso das ressonâncias poéticas. Porém, o grau exacto de proximidade é muito variável no interior mesmo de cada um dos três registos, de uma ocorrência a outra, e em cada um dos três, também, um trabalho suficiente permitiria remontar bastante em direcção às representações recalcadas ligadas à própria pulsão. O que é notável não é o facto da sobredeterminação, mas a ausência da sua ausência: ela está em toda a parte, apenas variável nos seus níveis de intervenção e nas suas modalidades.

Para Freud, que nisso parece de antemão repetir os linguistas, a palavra — a dos dicionários, uma qualquer — era «o ponto nodal de representações numerosas», «de algum modo predestinada aos sentidos múltiplos [9]». Deste modo, a «representação de palavra», que no entanto Freud situava no sistema Pcs e no processo secundário [10], conserva, antes de qualquer sobredeterminação inovadora, desde o nível do idioma, um princípio de condensação que pela sua parte é primário. Cada palavra da língua é o lugar de cruzamento de várias condensações antigas, doravante ligadas e e «apagadas», mas que pode ser acendida de novo e posta em actividade pelo menor dos nossos sonhos: veja-se por exemplo, na *Traumdeutung*, o célebre sonho da «Narrenturm [11]». Os linguistas, por seu lado, atribuem o princípio da polissemia ao facto de existirem mais pensamentos possíveis do que palavras disponíveis: não será definir o próprio léxico como o produto de uma vasta condensação (repartida em milhares de condensações localizadas), e não se diria que há de alguma maneira *menos lugar* no sítio em que se fala (e não apenas naquele em que se sonha) que naquele em que se pensa? — «A palavra», segundo Lacan [12], «não é signo mas sim nó de significação. E diga eu a palavra 'cortinado', por exemplo, não se trata apenas de, por convenção, designar o uso de um objecto que pode ser diversificado de mil maneiras pelas intenções em que é percebido pelo operário, comerciante (...). É por metáfora uma rede de árvores; por *calembour* as ondulações e rizes da água, e o meu amigo Leiris dominava melhor que eu estes jogos glossolálicos. É por decerto o limite do meu domínio ou casualmente o *écran* da minha meditação no quarto que partilho (...) É enfim uma imagem do sentido como sentido, o qual para ser desvendada tem que ser descoberto.»

Os trabalhos dos semânticos, disse-o, ensinam-nos que o sentido «próprio» das palavras do léxico, reputado como primeiro, não-figurado, é em muitos casos o resultado segundo de uma antiga metáfora tornada menos sensível: «metáfora gasta», catacrese, etc. (ver mais acima, cap. 1). Assim a palavra surge como um depósito secundarizado — é o *momento do código* — constantemente situado entre duas atracções primárias, aquela que a precedeu na história da língua e aquela (a mesma, no estado ressurgente) que em qualquer momento pode «pegar» nela, na poesia, no sonho, numa conversa animada, e fazê-la mover-se de novo. Tantos factos (e esqueço muitos outros), factos correntes, por vezes perdidos de vista em virtude da sua própria banalidade, que nos convidam a conceber as relações do primário com o secundário segundo uma complexa e constante interacção (= dinamismo dialéctico), e não segundo um corte com efeito de exterioridade. É que a censura, em certa medida, deixa passar tudo, e contudo a portagem que ela interpõe, a *torção secundária*, é bem real e universal. Pode-se pressentir a presença de uma «censura» porque qualquer coisa, devido a ela, se encontra detida e desviada, mas também porque não se encontra completamente: a censura, neste caso, seria insuspeitável devido à perfeição dos seus efeitos, ninguém poderia saber que ela age e a psicanálise não existiria.

CURTO-CIRCUITO, CIRCUITO CURTO

Entre as diversas características que a *Traumdeutung* atribui à condensação, existe um outro que, como a redução de volume, liberta à primeira vista ressonâncias puramente energéticas e muito pouco «semânticas». No psiquismo do hímen adormecido, diz-nos Freud [13], alguns pensamentos não teriam por si sós um investimento suficiente para aceder à consciência, e é só quando vários deles adicionam as suas intensidades respectivas numa mesma representação-cruzamento (= aliás uma ideia muito lacaniana) que esta última consegue tornar-se consciente e passa para o conteúdo do sonho. Eis-nos portanto na consideração da soma de forças (como se se tratasse da teoria do traumatismo com o seu possível efeito de «somação»), num universo de «resultantes» em que o processo primário adquire um aspecto alquímico mais do que discursivo: poder-se-ia julgar (sem razão) que os diversos «pensamentos» em causa não são afectados, e no fundo concernidos, pelo movimento condensatório, movimento cuja única vocação seria a de manipular

os capitais correspondentes de «carga» (ver a noção de «*quantum* de afecto»). Além disso, numa tal concepção, a condensação vê-se ligada desde o início ao estado de sono, o que parece limitar sensivelmente o seu campo de acção, e dar crédito à impressão de uma forte separação entre o primário (nocturno) e o secundário (vigília).

Mas noutras passagens, numerosas e concordantes (acessíveis à simples leitura, sem erudição psicanalítica), Freud alargou bastante, no ponto considerado, a importância que dá ao processo da condensação. A tendência geral para o enfraquecimento dos investimentos, própria do sonho, é um factor suplementar de apelo aos reagrupamentos condensatórios mas não é a sua condição indispensável. Freud encontra a condensação nos lapsos e nos actos falhados da vida desperta (*Psychopathologie*), no dito espirituoso, nos sintomas e nomeadamente nos da histeria [14], que consistem frequentemente em fragmentos de uma antiga situação patogénica que atraíram a si, por meio de múltiplos elos, como uma estrela convergente e crispada, a energia e o sentido da situação de conjunto.

Em todos os casos deste género, isto é, no fundo em muitos comportamentos diurnos, correntes ou mais ou menos nevritizados, condensação conserva o seu carácter de confluência económica, mas num sentido mais geral e que não pressupõe, para os elementos que confluem, qualquer grau especial de debilidade intrínseca que os reduza a pôr as suas forças em comunicondensação é o que vem fixar em torno de um ponto nodal várias cadeias associativas por outro motivo distintas: várias linhas de força mas também vários trajectos simbólicos. (Inversamente, o movimento de um semantismo que procura «exprimir-se» nunca é questão de puras representações, comporta uma impulsão, um aspecto «sténico» sem o qual não se realiza; verificamo-lo ao escrever, e até, mesmo um texto em que o essencial se joga na passagem do preconsciente ao consciente, a boa distância das raízes: há que encontrar a palavra que, como se diz, reflicta exactamente o pensamento, isto é, que prolongue os diferentes matizes desse pensamento, as suas diferentes direcções. Em conclusão, a palavra só é «exacta» quando só por si, diz várias coisas. Tudo isso exige energia e é por isso que a escrita cansa.)

No seu delineamento mais geral, o processo da condensação é portanto, simultaneamente, uma espécie de figura e de movimento — figura no seu resultado final, ponto sempre atingido, movimento, sempre, no seu princípio produtivo — que se deixa aperceber correntemente em campos semiológicos bastante diversos. Pode ser visto como uma *matriz de confluência semântica* susceptível de fazer «jorrar» na consciência (no texto manifesto), na intersecção de vários trajectos que se revelam distintos desde que acompanhamos cada um deles o suficiente, qualquer espécie de segmento-significante no qual tudo vem reunir-se: palavra, frase, imagem fílmica, imagem onírica, figura de retórica, etc. Sendo um fenómeno energético devido ao facto do jorro (da «adição»), a condensação é também um grande princípio simbólico: curto-circuito (faísca), mas igualmente *circuito curto* (sendo por isso «primário», mesmo nas suas manifestações secundarizadas), uma vez que a sobreposição nunca é explícita e ostenta: assim curvatura específica do percurso significante. Acumulação de intensidades para quem se interessa pela dinâmica do psiquismo; configuração significante aos olhos de uma semiologia atenta ao sentido como operação.

A CONDENSAÇÃO-METONIMIA

Lacan nunca disse que toda a condensação «era» uma metáfora (mesmo no sentido de Jakobson), ou que toda a metáfora era uma condensação [15]. Na diversidade das ocorrências textuais, é evidente que se encontrarão, por exemplo, movimentos de confluência semântica nos quais o ponto de contacto (o nó) joga sobre contiguidades entre as representações mobilizadas, tanto ou mais que sobre as similaridades. Tratar-se-á então de condensações-metonímias e a coisa não é rara no cinema: assim, em *La Ballade du Soldat* (1959) *, filme soviético de Grigori Tchukrai, essa sobreimpressão insistente [16] em que vemos o jovem herói no comboio que atravessa uma triste paisagem de Inverno, e «por cima», ao mesmo tempo que um pouco de lado, na margem do *écran*, o rosto da jovem que ele foi obrigado a deixar. A relação entre os dois motivos é, por um lado, metafórica: contraste entre a desolação presente e o fascínio passado de alguns breves instantes de felicidade. Porém, a relação é primeiro metonímica: só «se baseia» numa aproximação de intriga, e sem isso a imagem seria ininteligível. Predominância metonímica que, se se considerarem as operações

* Título português: *A Balada do Soldado*. Ano: 1959. (*N. do T.*).

textuais e não já os «motivos», se acomoda muito bem com uma impulsão condensatória, igualmente sensível nesta passagem embora não seja levada até ao fim: a imagem fica um tanto desdobrada, podem-se ver duas imagens, mas duas imagens que tendem a «fundir-se», a recobrir-se mais completamente; o soldado pensa numa ausente, visa a «identidade de pensamento» (e nós com ele), mas esta ausente está presente no *écran,* que assim nos sugere a «identidade de percepção» e o saciamento alucionatório do desejo: o amor suprime as distâncias, como a condensação, e os amantes tendem para uma «união» substancial. A imagem consciente, tal como figura no filme, situa-se algures neste caminho, em que «ela» é «ele», a felicidade e a infelicidade, o passado e o presente, poderiam encontrar uma expressão comum e indivisa. Algures neste caminho, mas, neste exemplo, não no fim. É precisamente o «fundido», bem denominado, que noutros filmes nos poria mais perto dele, como nessa autêntica *formação compósita,* ou «pessoa colectiva» no sentido de Freud no capítulo sobre a condensação [17], que constitui o processo cinematográfico, de resto bastante banal, em que se sobrepõem completamente o rosto do amante e o da amada, e em que os traços de um se vêem misturados pelos (*nos*) do outro: condensação-metonímia, outra vez mas numa nova forma.

Nos exemplos deste género, e em muitos outros, a condensação não *é* uma metáfora, ou não o é exclusivamente. Cada segmento de um texto combina à sua maneira as grandes matrizes produtivas (neste caso: condensação + metonímia + sintagma). O trabalho do analista consiste em descobrir *aquilo* que, no fragmento terminal, releva de cada uma delas. A citada passagem da *Balada do Soldado* é metonímica quanto à relação dos dois motivos e condensatória quanto ao movimento da sua sobreposição tendencial, quanto a uma espécie de *verticalidade do sentido* (oposta à horizontalidade do deslocamento), quanto a essa «estrutura de sobreimpressão dos significantes em que toma impulso a metáfora [18]»: fórmula que em Lacan se liga à condensação, e em que se vê que o parentesco desta com a metáfora não consiste numa identidade ocorrencial (e não a requer), mas numa «tomada de impulso»: o movimento condensatório, até nos casos em que utiliza veredas metonímicas, conserva nele qualquer coisa de fundamentalmente metafórico: uma tendência a ultrapassar a censura, a fazer «sair» as coisas, a forçar uma passagem por meio da convergência de vários ataques, uma disposição centrípeta (bem diferente da perseguição infinita e lateral que atormenta o deslocamento de substituto em substituto), uma *figura* enfim (= um rosto) em que se reconhece a metáfora muito mais do que a metonímia, sem dúvida porque a primeira, como o tentei mostrar mais acima, mobiliza semelhanças ou contrastes que estão menos inscritos nos deslizamentos «naturais» de objecto a objecto, nas vizinhanças preexistentes oferecidas pela experiência perceptiva, semelhanças ou contrastes que é mais necessário *observar,* que apelam mais a um acto mental de sobreposição, de encaramento (confrontamento), de recobrimento. O deslocamento puro, como a metonímia pura designada no capítulo 5, deixa-nos indefinidamente na opacidade das conexões aparentes. Quando vários deslocamentos convergem e se sobredeterminam, isto é, quando se desenha a condensação, as coisas começam a pôr-se umas por cima das outras e a inventar novas relações, um tanto como no trabalho do metafórico. É por isso que o processo condensatório resulta frequentemente em metáforas no sentido jakobsoniano, mas é também por isso que ele não tem necessidade de resultar em tal para transportar a metaforicidade em si mesmo.

Notas

1 Capítulo VI. 1 («Le travail de la condensation»).

2 Ver nomeadamente p. 242: «O sonho é breve, pobre, lacónico, se comparado com a amplitude e a riqueza dos pensamentos do sonho. Escrito, o sonho cobre apenas uma meia página; a análise, em que estão indicados os seus pensamentos será seis, oito, doze vezes mais extensa.»

3 *Discours, figure,* pp. 243-244 e 258-259.

4 *Discours, figure,* p. 259.

5 *Discours, figure,* p. 243.

6 *Ecrits,* p. 511.

7 *Sémantique structurale,* pp. 72 e sgs. É a passagem sobre a «expressão em linguística (exemplo: passar de uma palavra à sua definição completa), e sobre o seu inverso que Greimas, significativamente, chama «condensação»; o ponto de chegada da condensação é a *denominação* (p. 74), que resume numa só palavra um conjunto de propriedades (ver acima, p. 229).

8 *L'Interprétation des rêves,* pp. 247 e sgs. — A sobredeterminação não é apenas uma das grandes formas da condensação (ao lado da omissão pura e simples, e das formações compósitas ou de compromisso), está de facto ligada à condensação em todos os casos.

9 *L'Interprétation des rêves,* p. 293.

10 Ver p. 239, nota 6.

11 Pp. 294-295. Trata-se do sonho de uma amiga de Freud, que amara um músico cuja carreira fora interrompida por uma doença mental. A sonhadora vê uma grande orquestra a tocar. No meio da

orquestra, uma *torre* alta encimada por uma plataforma rodeada por uma rede em ferro. Na plataforma agita-se o chefe de orquestra correndo em todas as direcções como um *louco*, um louco *encerrado* pela rede. O chefe de orquestra representa o músico que a sonhadora amava (= ela teria desejado que ele dirigisse, se exibisse em público). Ela considera que ele ultrapassa os outros músicos «em uma torre de altura». Ao mesmo tempo, a plataforma e sobretudo a rede fazem alusão ao destino real do infeliz. O laço entre estas diversas associações é fornecido pela antiga palavra alemã *Narrenturm*, que designava o asilo mas que significa literalmente «torre dos malucos».

12 *Ecrits*, pp. 166-167.

13 Nomeadamente pp. 432 e 506 de *L'Interprétation des rêves*.

14 «Le refoulement», pp. 60-61, «L'Inconscient», p. 95, *Inhibition, symptôme et angoisse*, pp. 31-32, etc.

15 Detectou-se por vezes uma discordância entre Lacan e Jakobson neste assunto. («Deux aspects du langage et deux types d'aphasies», pp. 65-66.) Concordam ambos em aproximar o deslocamento da metonímia. Mas a condensação, para Jakobson, estaria (tal como o deslocamento) do lado das figuras de contiguidade: senão uma metáfora propriamente dita, pelo menos uma sinédoque, ao passo que para Lacan é metafórica.

Acho que não se deve sobrestimar a importância deste desacordo. Em Jakobson trata-se de uma observação incidente, que ele não desenvolve à qual não é certo que se ateria: interrogado pelo seu tradutor, Nicolas Ruwet (nota 1 da p. 56), quanto ao desfasamento em relação às posições lacanianas, Jakobson respondeu simplesmente que «condensação» nos textos freudianos era uma noção muito imprecisa, cobrindo simultaneamente casos de metáforas e casos de de sinédoques.

E é todavia verdade que o processo da condensação, num dos seus aspectos coloca a «parte» no lugar do «todo»: um elemento manifesto representa um mais vasto conjunto latente ou inconsciente, é uma forma de sobredeterminação (cf. acima, p. 242, com a nota 8), e que se encontra na condensação histérica (p. 246, com a nota 14). — A condensação tem mesmo qualquer coisa de sinedóquico, mas não vejo como é que se encontrariam excluídos deste facto os seus aspectos metafóricos. Não apenas porque é um enredo complexo em que há lugar para muitos fios, mas também por uma razão mais particular: que a condensação faça aceder a consciência a «parte» de um «todo» não nos diz ainda nada acerca da natureza da relação que une essa parte com as outras partes do mesmo todo: pode ser a semelhança (temos então uma metáfora-sinédoque), como acontece classicamente em psicanálise quando um sujeito reactiva inconscientemente imagens parentais a propósito de uma pessoa que se introduziu na sua vida actual e que se presta a tal devido ao seu aspecto, carácter, idade, função, etc.; este personagem torna-se a metáfora-sinédoque de toda uma «geração» parental mais difusa.

Jakobson sugere igualmente, na mesma passagem, que os respondentes psicanalíticos da metáfora e das figuras da similaridade poderiam ser a «identificação» e o «simbolismo» no sentido freudiano (e não a condensação invocada por Lacan). Todavia, deve-se lembrar que Freud via na identificação uma forma da condensação (*L'Interprétation des rêves*, pp. 276-277): Jakobson, portanto, junta-se a Lacan mais do que parece. Quanto à alusão ao simbolismo, ela é, na sua brevidade, difícil de interpretar. *Simbolismo*, em Freud, é tomado no sentido corrente da palavra, que é muito geral (ver acima, p. 209 nota 5); o autor não o associa especificamente nem à condensação nem ao deslocamento. Quando Freud toma a palavra num sentido mais técnico, como no capítulo X da *Introduction à la Psychanalyse*, trata-se de uma coisa muito diferente: Freud reserva então o nome de «símbolos» àqueles significantes oníricos que têm um sentido cultural e fixo, comum a um grande número de sonhadores; opõe-os aos significantes individuais, cuja importância não pode ser pressentida senão por «associações livres» que mobilizem a singularidade do sujeito que sonhou. Vemos como neste caso não se trata de condensação mais do que deslocamento; parece que não é nesta passagem de Freud que Jakobson pensava. Mas como este não o precisa, não podemos ir mais longe.

16 Que me tinha impressionado em 1971, na altura em que a ideia de uma semiologia psicanalítica se esboçava (vagamente) no meu espírito. Eu tinha começado a analisar esta sequência do filme de Tchukrai no t. II dos *Essais sur la signification au cinéma*, pp. 182-183 e 185-187.

17 *L'Interprétation des rêves*, pp. 254 e sgs.

18 *Ecrits*, p. 511.

10

DO «TRABALHO DO SONHO» AO «PROCESSO PRIMÁRIO»

Não são apenas os elementos particulares de definição da condensação e do deslocamento que variaram um tanto ao longo da obra de Freud, mas também o seu próprio estatuto, derivando daí algumas das dificuldades da reflexão semiológica (ou simbólica) contemporânea. No capítulo VI da *Traumdeutung,* condensação e deslocamento não são apresentados essencialmente como manifestações do processo primário, a não ser pela sua oposição (incompletamente explicitada na altura) com os aspectos do *trabalho do sonho,* noção à qual o capítulo deve o seu título. A situação modifica-se mais do que possa parecer. «Trabalho do sonho» e «processo primário», com efeito, não são sinónimos e a sua diferença (vou tentar mostrá-lo) não se reduz às duas diferenças de extensão, quase «materiais», que desde o início se percebem: o trabalho do sonho comporta entre outras a elaboração secundária, que escapa por definição ao processo primário; o trabalho do sonho pressupõe as condições económicas do sono, ao passo que o processo primário é activo em permanência, e ainda por cima durante o dia.

Haverá que esperar pelo capítulo VII (onde se encontram levantados problemas gerais de teoria metapsicológica que de facto ultrapassam o mero estudo do sonho) para que a condensação e o deslocamento sejam dados mais claramente [1] como constitutivos, com outras operações, do processo primário. Daí para diante, é a esse título que voltarão a aparecer nos textos de Freud e nomeadamente no capítulo V do *Inconscient,* significativamente intitulado «As propriedades particulares do sistema Ics» [2].

Quanto aos trabalhos de Freud anteriores à *Traumdeutung,* já atribuíam uma grande importância à oposição do primário e do

secundário (em particular no *Projecto* de 1895) mas não isolavam ainda as noções de condensação e deslocamento. (O deslocamento joga neles um papel, mas sobretudo na sua compreensão muito geral, designando qualquer forma de *circulação:* neurónica, por exemplo, nas formulações do *Projecto* [3].)

Pode-se pois seguir em Freud uma espécie de progressão em três etapas (um pouco simplificadas aqui): em 1895, a existência do processo primário é admitida, mas sem referência à condensação e ao deslocamento como figurações um tanto particulares e localizáveis. No capítulo VI da *Traumdeutung* é o contrário: condensação e deslocamento são introduzidas como tais (e as duas juntas), mas sem referência predominante ao processo primário. Finalmente, no capítulo VII e no seguimento da obra, opera-se a junção completa: daqui para diante, condensação e deslocamento, serão regularmente associados com o processo primário, serão (entre outras figurações, mas em primeiro plano) manifestações-tipo desse processo frequentemente invocadas.

Do ponto de vista da génese do pensamento freudiano, este deslizamento parece-me bem compreensível: inicialmente, o que Freud sobretudo reconheceu no sonho, e como o nome por assim dizer demasiado particular de trabalho do sonho, é um fenómeno de alcance mais vasto, a própria «presença» — a *acção,* antes — do inconsciente por detrás e em qualquer conteúdo consciente, os itinerários específicos dessa presença sempre ausente, desse envazamento psíquico que nunca aparece directamente mas apenas através dos seus efeitos. Isso é que é verdadeiramente o processo primário, «figura» do inconsciente, que se vem portanto imprimir, em graus diversos nos processos conscientes.

Na medida em que a condensação e o deslocamento forem interpretados em relação demasiado estreita com o trabalho do sonho e só com ele, o seu campo verdadeiro — e o seu estatuto semiológico, pelo que me diz respeito — correm o risco de ser apreciados de maneira bastante restritiva. Não é um acaso o facto de as correntes de pensamento surrealizantes, ou anarquizantes, hostis a uma concepção «linguística» do inconsciente e que jogam a dissociação deste para com o consciente, se apoiarem mais facilmente na consideração onírica do que na do processo primário no seu conjunto, nos seus modos de intervenção permanentes e muito diversos.

Com efeito, o trabalho do sonho, primeiro, pareceria como Freud o lembra com frequência, não ser criador de sentido; ou mais exactamente, entre as operações que o compõem, a única que fornece ao conteúdo terminal uma contribuição «positiva», que lhe *acrescenta* qualquer coisa, é a elaboração secundária [4], por definição fora do meu propósito. Os seus outros elementos, e portanto a condensação e o deslocamento, têm muito menos o aspecto de princípios formadores que de princípios deformadores: são umas espécies de torsões que têm por função essencial a de enganar a censura, que participam muito pouco na constituição interna da significação onírica verdadeira (= conteúdo latente), que pelo contrário se dedicam a mutilá-la, a alterá-la, a torná-la irreconhecível, e que são desse modo os principais responsáveis da necessidade mesma de uma interpretação [5]. A este respeito, parece-me que diversas formulações freudianas vão mesmo no sentido que indicado por Jean-François Lyotard, a começar pelo capítulo inteiro da *Traumdeutung* (VI. 6.) em que tudo aquilo que no sonho manifesto parecia de ordem noética (= raciocínios, julgamentos, cálculos e números, etc.) se vê atribuído aos pensamentos latentes prévios, ao material anterior sobre o qual opera o trabalho do sonho e com o qual (Freud insiste muito nisso) de modo nenhum se confunde. A sua intervenção aqui vai precisamente consistir em desviar do seu sentido esses elementos «intelectuais» a fim de fazer deles figurações fantasistas e ilógicas.

De modo mais geral, pode dizer-se que o conjunto do capítulo VI da *Traumdeutung* contém como que em suspenso a possibilidade de uma interpretação «assimbólica» da condensação e do deslocamento, ela parece-me finalmente conduzir a um impasse mas não pode ser negligenciada. Pelo contrário, eu vou explicitá-la um pouco mais do que o próprio Freud o faz, sem recear endurecê-la ligeiramente (mas sem caricatura). Chegaríamos mais ou menos a isto: uma vez que o sonho foi decifrado, a sua significação «verdadeira» consiste num conjunto de pensamentos (focalizados em torno de um desejo) cujas articulações internas não têm nada de estranho ou de irracional, e podem resumir-se (como o mostra o livro com numerosos exemplos) numa sucessão de frases de tipo inteiramente secundário que obedecem às leis da vigília do pré-consciente. Em suma, o conteúdo do sonho não tem nada de onírico. O coeficiente propriamente onírico é o trabalho do sonho, que não chega a criar um significante, mas a destruí-lo ou a estropiá-lo. O papel da censura, no sonho, é sobretudo negativo (é mesmo o que evoca a palavra): baralha tudo para que não nos reconheçamos nele.

Certa sequência do sonho manifesto parecerá absurda por resultar de uma condensação [6], mas logo que a interpretação a tiver suficientemente decomposto nas suas constituintes (= descondensação), cada uma das cadeias de pensamento será clara e fácil de compreender, fácil de recolocar na biografia do sonhador: é só o facto do seu encaixamento (e no fim de contas o próprio princípio condensatório) que é portador de incoerência e de absurdidade. Numa palavra, se se quisesse parodiar a noção semiológica de «princípio de inteligibilidade», poder-se-ia sustentar-se que a condensação e o deslocamento são *princípios de ininteligibilidade;* e se o são é porque derivam da acção da censura, a qual «quer» que assim seja.

Uma tal interpretação do trabalho do sonho, implicitamente bastante espalhada, mesmo dominante, parece-me que entra em contradição com vários aspectos constantes do pensamento freudiano. Para começar, ela não se pode aplicar, se nos acautelarmos, ao conjunto do conteúdo latente. Uma vez que o analista a estabeleceu, a «significação» de um sonho reparte-se em duas zonas que tendem a misturar-se no sonho mas que quanto ao resto são distintas: de um lado os restos diurnos no sentido mais largo (= todo o material pré-consciente que «volta» durante a noite), do outro o desejo ou os desejos inconscientes: é a famosa distinção cuidadosamente mantida por Freud, entre o «empreendedor» do sonho (que é talvez pré-consciente) e o seu «capitalista» [sempre inconsciente [7]], ou então entre os desejos no sonho e o desejo do sonho [8]. Se é verdade que a eficácia da produção onírica implica a sua junção num momento dado [momento que Freud designará como o «desejo pré-consciente do sonho [9]»], a necessidade desse encontro, e as numerosas ocasiões em que não se realiza, são um testemunho da dualidade das contribuições.

Na medida em que o conteúdo do sonho reenvia aos pensamentos pré-conscientes, o trabalho do sonho pode evidentemente aparecer como uma força cega de alteração, uma vez que se trata então de processos que inicialmente são mais ou menos «razoáveis» e que no final do percurso deixaram de o ser. Aliás Freud é explícito neste ponto [10]: se os restos diurnos sofrem essa distorção é porque não se propagam directamente do Pcs (lugar da sua provisória origem) à consciência (lugar terminal do sonho) mas que, antes de atingirem esta, realizaram um desvio regrediente pelo sistema Ics, sob a influência atractiva do desejo do sonho. Noutros termos, entre os elementos do sonho existem certas representações que ficaram de uma ponta à outra no sistema Pcs-Cs (ou mais

exactamente, que não o deixaram senão para voltar logo a ele), e cuja principal modificação terá consistido finalmente numa perda de sentido: em relação a tais materiais, a condensação e o deslocamento manifestam sobretudo a sua virtude deformadora, «desfigurante» (que aliás não esgota de modo nenhum a sua natureza): trata-se então da censura no seu estado bruto, princípio de supressão, de mutilação, de riscagem.

Mas no sonho também intervém (intervém sobretudo [11]) o desejo inconsciente: infantil, recalcado; que era inconsciente antes do sonho, antes de qualquer sonho, de modo a que qualquer coisa tal como o sonho seja possível. Trata-se agora de um semantismo doutra espécie, e do qual não se pode dizer exactamente que tenha sofrido a censura do sonho, pois a sua própria existência, e particularidades internas, configurações, resultam de uma censura mais antiga e permanente, de uma censura que a do sonho tem de actualizar de novo e numa forma diminuta; censura que, pouco a pouco e através de «recalcamentos ulteriores», reenvia em última análise ao recalcamento originário. Pode-se considerar, como Freud por vezes parece fazê-lo, que o trabalho do sonho tem por função (por única função) contornar a censura — coisa que, desde logo, *faria do primário uma das condições do consciente* —, mas torna-se mais difícil sustentar esta interpretação para aqueles constituintes oníricos que conheceram muito cedo a prova dessa mesma censura. Devido à atracção que exercem no momento da elaboração onírica [= *transferência* do sonho [12]], submetem os restos diurnos a uma laminagem primária que *para eles* é avatar novo e violento, irrupção estranha, dessemantização. Mas o desejo do sonho, quanto a si, naquilo que tem de inconsciente, não é modificado pela condensação e deslocamento, ainda menos mutilado por eles; consiste já num conjunto de afectos e de representações condensados e deslocados, não tem por que se tornar primário, a sua característica é de sempre o ter sido. Para ele, condensações e deslocamentos não são acidentes tardios ou laterais, factores de desvio, mas sim itinerários imanentes e definitórios: não deformações, mas *formações* (daí a noção freudiana de «formação do inconsciente»).

Agora se vê a que ponto «processo primário» e «trabalho do sonho» são dois conceitos divergentes (e de maneira mais profunda do que apenas pelas suas diferenças de extensão imediata, lembradas na p. 252), mesmo que Freud, num dos momentos da sua descoberta, tenha reconhecido um através do outro, o primário no sonho. O trabalho do sonho, se pusermos à parte a elaboração secundária, é por assim dizer um *processo de primarização* (em

relação à vida desperta coloca-nos mais perto de nós mesmos). A sua incidência não é pois «mutilante», a não ser para a parte do material que, antes do sonho, estava mais ou menos secundarizada; para a outra parte, que é evidentemente a principal, o trabalho do sonho não exerce nenhuma modificação verdadeiramente específica; as modificações do inconsciente, as suas perpétuas reviravoltas, também se produzem fora do sonho e este não é mais do que uma móvel reactivação, entre muitas outras que também possuem as suas mobilidades, de condensações e deslocamentos que já eram específicos desse império e que como tal o constituíam.

Se Freud apresentou primeiro como alterações aquilo que em seguida conceberá, cada vez mais claramente, como os trajectos semânticos fundamentais de qualquer trabalho psíquico, é em parte porque o capítulo VI da *Traumdeutung*, porquanto muito central no edifício psicanalítico, se encontra, noutro sentido, e sem que o pareça à primeira vista, numa posição bastante particular e um tanto desfasada em relação à actividade de exploração freudiana no seu conjunto. O objectivo de Freud, com efeito, como nos capítulos precedentes do livro (mas não no capítulo VII ou nos textos seguintes), consiste por um lado em interpretar os sonhos em *termos de significado*. Preocupado em refutar as opiniões correntes acerca da absurdidade do sonho, ele vê-se obrigado a ser demonstrativo (e quando se quer sê-lo, é raro que não o seja demasiado), é mais ou menos levado a articular explicitamente, nos diversos sonhos que toma em exemplo, um «sentido» mais ou menos claro e convincente que adquire irresistivelmente um ar definitivo, «último». Aliás, muitas passagens [13] demonstram o cepticismo do autor quanto a esse provisório fechamento do significado: um sonho pode ser sempre interpretado mais a fundo, a sobredeterminação nunca pára, as exigências da cura impedem que se analise cada sonho tanto quanto necessário, etc.

Todavia, a preocupação didáctica, o desejo de impor uma ciência nova, toda uma estratégia, minuciosa e profunda, de gestão do discurso publicado — motivações que raramente estão ausentes do pormenor das formulações freudianas — levam-no a fornecer na interpretação dos diversos sonhos e mesmo quando ela se «restaura» de uma passagem para outra, uma espécie de *versão assente* (ou várias sucessivas...), numa orientação um pouco semelhante à de um tradutor que, sensível à infinidade dos matizes, é todavia

forçado a acabar por entregar um manuscrito para impressão. — E depois há outra coisa, há a auto-análise de Freud. Os sonhos que figuram na *Traumdeutung* são muitas vezes os seus, e esta circunstância favorece bastante o deter-se no significado. Incita a tal através de duas vias contrárias e, não obstante, convergentes: porque cada um de nós, quando se trata de si, interessa-se pelo conteúdo ao menos tanto quanto pelas figurações (mesmo que tivesse professado o contrário nos seus estudos teóricos), e também porque Freud, cuja prudência é conhecida, tinha preparado bem aquilo que, de si, entendia dever dizer ou não dizer, de modo que necessitava de um significado onírico para publicar, que se fixasse em qualquer lado, que fosse *terminável.*

Ora, é sobretudo em relação a estas «interpretações» forçosamente um pouco estáticas que a condensação e o deslocamento se manifestam como alterações. Para mencionar no papel (ou na cabeça) uma versão *se* (edulcorada até um ponto *y*) da significação onírica, é preciso fixar igualmente o próprio movimento do processo primário, há que o agarrar como que ao invés daquilo que faz a sua natureza (o significado joga então contra a significação), é preciso apreendê-lo num ou noutro dos seus resultados, que como tal não é precisamente mais primário: em suma, é preciso, e até mesmo nos esforços que se faz para o designar, trabalhar *contra* ele. É o que acontece a toda a gente: a mim, por exemplo, neste momento, ao escrever este texto.

Na medida em que se quer explicar um significado, tem de se «destorcer» o primário (= pô-lo a claro): desse modo só o encontramos e experimentamos como um princípio de torção. É um importante erro de perspectiva: ele adquire um aspecto que, por um lado, lhe é conferido pelo seu inimigo (pelo seu analista). Tudo considerado, se ele surge como uma deformação e se se corre o risco de perder de vista a sua característica formadora, é porque o intérprete (em todos os sentidos nem denominado) lhe opõe uma *deformação contrária* ao querer traduzi-lo, ainda que, princípio de tradução de qualquer traductível ulterior, em si mesmo ele é a única coisa que não se pode traduzir. De certa maneira, é o secundário que deforma o primário e não o inverso: a censura também está do *outro lado* (voltarei a isto), e o Eu é mesmo esse lugar de imaginério (de assimbolia) e de desconhecimento que Lacan designou.

Notas

1 Em particular pp. 500 a 517, em VII. 5 intitulado «Le processus primaire et le processus secondaire. — Le refoulement».

2 Pp. 97-98; estas propriedades estão agrupadas em quatro classes. Além da indiferença para com o princípio de não-contradição, a indiferença para com o tempo e a indiferença para com a realidade, temos a grande mobilidade das intensidades de investimento (= energia livre), dada como sinónimo de «processo primário», e cujas duas formas invocadas são a condensação e o deslocamento: «Propus considerar estes dois processos como signos característicos daquilo que chamamos o *processus* psíquico *primário*» (p. 97).

3 Ver pp. 184-185.

4 Ver em particular p. 417 de *L'Interprétation des rêves.*

5 Ver em particular pp. 241-242 e 431-432 de *L'Interprétation des rêves.*

6 É o tema da condensação como «principal responsável da impressão de estranheza produzida pelo sonho» (*cf.* nomeadamente p. 506 de *L'Interprétation des rêves*).

7 *L'Interprétation des rêves,* p. 477.

8 «Complément métapsychologique à la théorie du rêve».

9 Mesma obra e página.

10 Sobretudo pp. 133-135 do «Complément métapsychologique à la théorie du rêve».

11 Ver nomeadamente a p. 477 de *L'Interprétation des rêves,* a qual insiste bastante neste ponto.

12 *L'Interprétation des rêves,* p. 505 (A energia do desejo inconsciente «transfere-se» para alguns elementos pré-conscientes; estes últimos são por assim dizer «atraídos para o inconsciente»).

13 Por exemplo, *L'Interprétation des rêves,* pp. 242-243.

11

A «CENSURA»: BARREIRA OU SEPARAÇÃO

A partir do momento em que se entrevê a importância dos problemas de *tradução* levantados no capítulo precedente, é a própria noção de «censura», e o seu exacto estatuto, que vêm colocar-se no centro da pesquisa semiológica. Se a censura entre o inconsciente e o pré-consciente fosse, como por vezes se imagina, uma espécie de obstáculo estanque e materialmente interposto (dique, fosso, barreira, muro, trincheira, etc.), o processo primário e o processo secundário, de ambos os lados desta cortina de ferro, ver-se-iam privados de qualquer interacção concebível e cada um deles reinaria como senhor (único) num reino separado. Teríamos uma tópica sem dinâmica, uma *linha* de censura, mas que não resultava de dois impulsos contrários que a encurvavam constantemente visto que elas o fazem sozinhas; teríamos de um lado o feudo do primário, com, nomeadamente, a condensação e o deslocamento, do outro o feudo do secundário, com as diferentes lógicas formalizadas, as matemáticas, as línguas, e entre outras coisas, portanto, a metáfora e a metonímia, com excepção apenas das suas ocorrências particularmente «poéticas» (mas vemos que esta reserva, geralmente admitida, pressupõe desde logo que já haja qualquer buraco no muro).

A pesquisa semiológica ver-se-ia então perante a opção: ou, bem como o fez até aqui as mais das vezes (sem saber o suficiente) passar por uma ciência secundária (à qual o discurso freudiano nada tinha para lhe dar que verdadeiramente a respeitasse), e reivindicar essa colocação; ou bem subdividir-se em duas semiologias que de comum só teriam o nome, uma «semiologia do secundário» de inspiração linguística e uma «semiologia do primário» de inspiração psicanalítica. Além disso há que notar que estas opções — por mais superficiais e absurdas que sejam desde que

começamos a reflectir um pouco nelas, ou justamente porque o são — são precisamente aquelas a que a semiologia se vê impelida (imaginariamente, votivamente, teatralmente) por aqueles que não compreenderam as suas razões, ou que pelo contrário a entreviram o suficiente para se assustarem com ela.

Opção cuja necessidade é mítica: a única concepção da censura que nos poderia obrigar a aceitá-la é simplesmente impossível de sustentar. O característico da censura, uma das suas características mais notáveis — sem a qual a sua existência nos escaparia definitivamente —, é que ela é ultrapassada a cada instante, constantemente «revirada», e que ela não é mesmo outra coisa senão um vasto conjunto de *rodeios,* de turbilhões: trata-se ainda de uma «barra» mas, como na embocadura de alguns rios, em que a água passa de qualquer maneira.

MARCAS DE CENSURA NÃO CENSURADAS

De modo a desenvolvê-la à minha maneira, permito-me voltar de novo a uma das comparações mais familiares de Freud em matéria de censura, a aproximação com a censura da imprensa. (Na *palavra* «censura» no sentido analítico, esta comparação tornou-se uma metáfora e finalmente uma denominação própria.) Se a censura de imprensa, num regime político (e temos exemplos, neste ou naquele grau), fosse verdadeiramente absoluta ninguém saberia da sua existência. É claro que ela não permitiria que subsistisse a menção «Censurado» (que é uma menção não censurada) no rectângulo em branco do jornal. Mais ainda, ela não toleraria esse espaço em branco: na sua qualidade de branco, ele é também uma marca não censurada de censura. Ela aproximaria uns dos outros as linhas e os parágrafos poupados até preencher o vazio e saturar a página. Mais ainda, velaria de modo a que essa «aproximação», essa limpeza convergente não viesse a dar num texto absurdo, visto que a passagem manifestamente incoerente, mal emendada, designaria ainda o lugar de uma censura *presente,* portanto não censurada.

Ora, nas produções conscientes do homem, equivalente aqui à página do jornal, o que verificamos diariamente é muito diferente dessa situação extrema de hermetismo, de não-saber absoluto, e é precisamente por isso que a censura pode ser reconhecida. A censura é o nome que se dá à «instância», ao conjunto das forças psíquicas que *pretendem* estabelecer essa impermeabilidade, que

impelem para tal: é por exemplo o contra-investimento activo e permanente que mantém os recalcamentos uma vez operados [1]; na última tópica (e na «segunda teoria da angústia»), será a parte inconsciente do Eu como reservatório de angústia e bacia de infiltração do Supereu (ver *Inhibition, symptôme et angoisse*). Mas nos pontos precisos da frente em que ela atinge inteiramente o seu objectivo, o próprio psicanalista já não a reconhece, não a *vê*. Da censura não conhecemos senão os malogros. Mas o inverso também é verdade e talvez seja mais importante: os malogros da censura estabelecem o saber que nós temos dela, de maneira que (desde a descoberta freudiana) mesmo assim sabemos dela alguma coisa.

Dizia eu há pouco que o censor não imprime no jornal a menção «Censurado»: ter-se-á reconhecido essa ideia, constante na obra de Freud [2], de que a própria instância recalcante é inconsciente (é a parte inconsciente do Eu e do Supereu). Mas estas mesmas forças, encaradas noutros tempos da sua acção permanente e multiforme, também são a fonte longínqua das auto-repressões e das renúncias mais ou menos conscientes e deliberadas: desta vez trata-se do branco por baixo da menção «Censurado».

O censor não deixa vazio aparente na página: assim faz o psiquismo, uma vez que procede ordinariamente, ao longo dos dias e das horas, de operação consciente em operação consciente (num «emprego do tempo», por exemplo, ou simplesmente num tempo empregado). O consciente não tem o hábito de sentir buracos na sua matéria própria. Todavia, noutras ocasiões, entrevê soluções de continuidade, pequenos precipícios, de repente começa a compreender o que lhe acontece [3]: é um sentimento muito corrente, que é já um saber da censura (portanto o seu malogro localizado), uma consciência do inconsciente:

«É bem a pior das penas
Não saber porquê
Sem amor e sem ódio
Meu amor ter tanta pena»

(Verlaine, *Romances sans paroles*)

O censor de imprensa tem a preocupação de ajustar entre si as passagens não censuradas a fim de lhes dar um ar de coerência lógica: é a definição da elaboração secundária, no sonho [4], e, de maneira mais geral, de todas as *racionalizações*. Porém, estas duas operações têm de notável o facto de que falham tanto quanto se esforçam, e com a mesma regularidade, a mesma obstinação. A elaboração secundária não impede que o texto onírico exiba muitas vezes uma incoerência imediatamente visível. A racionalização (como quando procuramos motivos para a nossa angústia, para nos tranquilizarmos) também tenta as suas possibilidades em qualquer momento, mas é raro que consiga realizar inteiramente a sua função, senão não seria sentida tão frequentemente como sendo o que é (e portanto tendencialmente desmascarada), como uma racionalização (logo como irracional); não deixaria, tal como uma esteira detrás do seu empenhamento, esse irredentismo de insatisfação que todos sentimos, essa impressão tenaz de uma não-convicção, esse relançamento da própria angústia que se tratava de apagar. Já não seria a racionalização, mas a racionalidade (ou então a psicose). — No fim de contas, apesar dos esforços do censor, a página do jornal não tem um ar muito coerente [5]: falhanço da censura, *aparição* do censor.

PASSAGEM, NÃO PASSAGEM: A SEPARAÇÃO DO CONSCIENTE E DO INCONSCIENTE

A censura é simultânea e indistintamente o lugar de uma não-passagem (que nele se vê geralmente, sobretudo) e o de uma passagem (mas é o mesmo lugar). Um elemento psíquico não se declara inconsciente por não aparecer de nenhuma maneira (tratar-se-ia então de qualquer coisa que não existe), mas, pelo contrário, por aparecer de uma *certa maneira:* numa forma alterada e como que ao lado de si mesmo (= «deslocamento» em sentido muito geral). Evidentemente, pode supor-se, por via da inferência indirecta [e trata-se, por exemplo, em Freud, da «construção [6]»], que existe mesmo qualquer coisa que, pelo seu lado, não é de modo nenhum passado: o inconsciente no seu estado primitivo, não alterado (postulação mítica, ou antes assimptótica, da qual cada progresso de análise nos aproxima, mas que obriga a recuar do mesmo modo, como o caminhante e a sua sombra): é, de algum modo, o cepo, se deste modo designarmos aquilo que se opõe ao «rebento», e no horizonte o recalcado originário e o próprio representante da pulsão. Mas quando o trabalho de associação (perlaboração) conseguiu fazer incidir alguma luz sobre esse lugar de um *começo* fabuloso (não obstante necessário, como um batente móvel), este, na abertura que dele apercebemos, acaba mais ou menos por se converter num conjunto de formações psíquicas análogas àquelas que ficaram constantemente inconscientes: são imagens carregadas

de desejo, recordações habitadas pelo medo, emparelhamentos infalíveis de duas visões que se convocam constantemente, etc.; em suma, tal como na vida (só os encadeamentos é que diferem). Por isso a psicanálise (paradoxalmente) afirma a unidade do psiquismo [7] (o inconsciente *é* «psíquico»: não o é menos do que aquilo que toda a gente admite ser tal).

No outro lado da operação produtiva, se nos dirigirmos das partidas para as chegadas, a formação inconsciente vai sempre dar a qualquer resultado consciente (por exemplo, o retorno do recalcado): pode-se portanto dizer que ela «se torna consciente» (nas suas consequências desviadas, torcidas), qualquer coisa dela é passado. Mas não é passado, visto que foi necessário este desvio: um dos seus fragmentos, um dos seus aspectos, ficou para trás avariado. A censura não é, portanto, linear: não é uma barreira que, como a das passagens de nível, deteria alguns móbiles e admitiria outros (uma instância com duas posições distintas e bem claras, como os comutadores eléctricos): não existe nenhum trajecto associativo que escape inteiramente à sua acção, mas também não existe nenhum que esta acção aniquile completamente.

O inconsciente é aquilo que é necessário supor entre dois conscientes. As condutas manifestas, com o sentido que a si se atribuem, exigem sempre uma leitura mais ou menos sintomal devido às suas incoerências, às suas derrapagens, à sua frequente infidelidade para com os próprios princípios que ostentam: quer seja discrição, erro ou mentira, a *questão* está sempre algures [8]. E do outro lado, tudo aquilo que a análise poderá supor ou pressentir a fim de dar conta desses enigmas quotidianos será por ela representado como um outro conjunto de imagens, de ideias, de recordações, de afectos [9].

A censura, volto a dizê-lo, não é linear, não é um traçado que corte o território em duas extensões espacialmente exteriores uma à outra. É numa outra topologia que ela se inscreve, na das *refracções:* ela é separação, modificação. A modificação não é a sua obra, o seu resultado (como se a conhecêssemos por outro motivo), ela é tudo o que sabemos dela. Se se considera a conduta manifesta, chamar-se-á censura àquilo que a diferencia do (e a une ao) substrato que se tem de restabelecer a fim de a compreender: a censura é nesse caso o facto de esse substrato ser umas traseiras, de ser preciso *dar a volta* de modo a decifrar a fachada. Se pelo contrário, se pensa nessas traseiras tal como são reconstituídas

pelo trabalho analítico, a censura — ainda desvio, e o mesmo desvio, mas visto agora em sentido inverso — é esse latente não se ter tornado consciente para com o *idêntico,* essas traseiras não se terem dado como traseiras, não ter podido ser inicialmente pressentido senão como um ponto de ruptura na cadeia manifesta, uma fenda na fachada, e portanto ainda uma fachada.

O inconsciente não aparece senão por meio dos seus resultados conscientes, o consciente não é inteligível senão através das suas interpolações inconscientes, coerente através das suas incoerências. Em nenhum lado se encontram duas províncias lado a lado, nem uma fronteira. Cada uma «está» na outra, e nela está o seu outro: o outro da outra. Aquilo que as une é aquilo que as separa é uma e mesma coisa (como no princípio do paradigma, que não por acaso é parente da metáfora): é a censura, e no fundo ela é — na sua natureza de separação e de traço de união simultaneamente —, ela é uma tradução, conforme a palavra de que Freud gostava. Uma tradução *possível* (= princípio de união), mas uma tradução necessária (= princípio de separação). Uma tradução, além disso, que tem a singularidade de operar nos dois sentidos ao mesmo tempo (pensamos no *Janus bifrons* dos romanos, ou num tema que também seria uma versão): é claro que há a «interpretação», que vai do consciente ao inconsciente, mas qualquer interpretação é também uma reconstrução que se esforça por nos «mostrar» a passagem do inconsciente para o consciente. É uma topologia realmente diferente, que subverte as relações do jusante e do montante (preservando contudo os dois termos): rio que não podemos subir senão imaginando como é que foi descido, e em que essa imaginação faz a subida (= análise) ao mesmo tempo que torna possíveis outras descidas (= cura).

Os diversos processos que contornam a censura, nomeadamente a condensação e o deslocamento, são os únicos vestígios da sua existência, de maneira que a censura superada é a única censura; contornando-a, esses processos afirmam-se. Ao mesmo tempo asseveram, com um mesmo gesto (= o contornar), a sua relativa eficácia, visto que foi necessária essa curvatura, e a sua relativa ineficácia, visto que a curvatura é um percurso efectivo.

É uma dialéctica de duas operações confundidas e contrárias, mas entre as quais a relação de forças nem sempre é a mesma: o coeficiente de *transposição,* de trânsito frutuoso, é mais importante na condensação que no deslocamento graças à força de pene-

tração que se liga à confluência energética (ver pp. 245-247). O coeficiente de *ladeamento,* de fuga no mesmo sítio, de não-travessia, é mais sensível com o deslocamento do que com a condensação, visto que a concentração sobredeterminante está ausente do deslocamento quando não é senão deslocamento (um deslocamento não formado em condensação). Sabe-se que para Lacan a metáfora pende um pouco mais para o lado do simbólico e a metonímia para o do imaginário [10], apesar de ambas serem essencialmente simbólicas. A metáfora é mais revelação e a metonímia disfarce [11], embora ambas não possam revelar senão disfarçando e disfarçar revelando. Num sentido muito próximo, Freud atribuía ao deslocamento a função mais específica de contornar a censura [12], mas admitindo aliás, e sem ver nisso (com todo o direito) qualquer contradição, que essa função era característica do trabalho do sonho no seu conjunto, e portanto, entre outros, da condensação [13]. São dificuldades que residem na própria noção de *contornar* quando se fala de «contornar a censura». Contorná-la é alcançar contra ela uma certa vitória que é igualmente uma derrota certa (pode-se contornar, mas é preciso contornar): para quem considerar a operação global, a importância relativa destes dois movimentos, a sua dosagem, varia sensivelmente segundo os casos.

A censura não é a fronteira entre o consciente e o inconsciente, visto que se o fosse seria necessário que estes preexistissem e que se pudesse ter a preocupação de num segundo tempo assinalar o traçado que os delimita. Ela é o nome que se dá à dualidade do consciente e do inconsciente, assim como à sua perpétua imbricação: ao índice de desvio, marca de um trânsito de um não-trânsito, que assinala a continuidade e a descontinuidade porque se define a sua singular relação: unidade do *«psíquico»* e divisão do *«sujeito»*. Nos escritos de Freud encontra-se pelo menos uma passagem (e talvez outras que me escapam) em que esta concepção da censura como índice de refracção é bastante explícita: «Tudo o que se pode tornar objecto de percepção interna é *virtual* (sublinhado pelo autor), um pouco como a imagem produzida pela passagem dos raios num óculo de alcance. Podemos comparar os nossos sistemas, que não são nada psíquicos em si mesmos, e que a nossa percepção psíquica não é capaz de atingir, com as lentes que projectam a imagem. A censura entre os dois sistemas corresponderia à refracção aquando da passagem dos raios num novo meio» [Cap. VII da *Traumdeutung,* p. 518 da edição francesa [14].]

O processo primário e o processo secundário não são, eles também, dois princípios que reinam cada um num dos «lados» da fronteira, não estão *situados* dum lado e doutro da censura: é a sua dualidade (o seu afastamento, ainda) que cria a censura, que é censura. Quando nos colocamos do ponto de vista do consciente (caso mais frequente, claro), o processo primário não é aquilo que é preciso ir procurar detrás da barreira, ele é a barreira, ou pelo menos aquilo que faz as vezes dela: se somos «censurados» é porque temos dificuldade em explorar conscientemente os trajectos primários. E quando nos colocamos do ponto de vista do inconsciente, como nalguns trabalhos psicanalíticos, a barreira (que nem sempre surge como tal), a censura confunde-se com o próprio processo secundário (e não com qualquer linha que dele nos separaria): se os elementos inconscientes ficassem organizados de modo primário até ao seu tornar-se-consciente é porque não havia censura; e se há uma (se há qualquer coisa que assim chamamos), é porque as nossas impulsões iniciais não acedem à consciência senão mediante o seu consentimento em revestir um mínimo de aparência lógica, em transitar através de um meio secundário: desse modo, para elas a censura é o secundário, ao passo que para aquele que analisa, o censurado, é o primário; conforme a direcção de onde se vem, sente-se a censura por meio de uma ou de outra face da separação que de qualquer maneira a define.

Com efeito, há que tomar cuidado em que as operações ditas primárias não podem ser descritas como tais, e nem podem receber uma definição (qualquer) *senão* na medida em que é o pensamento dito secundário que as analisa e desmonta. Quando a reflexão consciente se empenha em dar indicações sobre a condensação e o deslocamento, ela teima numa tarefa que é com todo o rigor impossível, uma vez que o primário é por natureza aquilo que lhe escapa, pois a sua alteridade reside precisamente nos processos (*e no fundo apenas neles*), de modo que o secundário é incapaz, mais que de qualquer outra coisa, *de falar deles.* A reflexão deliberada não pode fazer mais do que gestos em direcção do seu «outro» radical (mas pode-o: ele é o *seu* outro, e portanto não radicalmente outro), esforçar-se por o designar com o dedo, assim como se indica uma direcção no espaço (vaga mas precisa). A da palavra a mais que ela avança de modo a descrevê-lo, ela destrói-o também na mesma proporção. À medida que ela sitia o seu objecto, dissolve-o (mas o inverso é verdadeiro: ela sitia-o assim).

Suponhamos o deslocamento na sua forma primária. É correntemente definido pelo facto de a carga psíquica se transportar inteiramente de uma representação para outra. Mas a definição — e não poderia ser de outra maneira — assenta desde o início uma contradição interna insuperável. Ela finge acreditar (e por vezes acredita, o que é mais grave) que entre estas duas representações existe em qualquer parte uma relação «verdadeira», autêntica, que consiste precisamente no serem duas. Ela corre desse modo o risco de fazer que o deslocamento surja como uma manipulação acrescentada e despropositada, da ordem do estrambólico, um modo de ilusão óptica que «vê» um único objecto (ou pelo menos alguma transitividade radical, substancial, entre objectos) aí onde há dois bem distintos. Mas *onde* é que há dois bem distintos, senão no pensamento secundário, que conduz todo esse raciocínio em que ela é simultaneamente juiz e parte? O característico do deslocamento é que a seus olhos (porque os tem, ou melhor, existem), «um» e «dois» não são contraditórios: se o meu sonho deslocar para a pessoa de uma amiga o conjunto das minhas imagens maternais (sendo a figura da mãe mais ou menos recalcada, ou ela mesma deslocada noutro ponto do sonho), a «censura» foi aquilo que me *obrigou* a esta mudança de pessoa ao mesmo tempo que mo *permitiu:* não há que perguntar se a amiga e a mãe são ou não distintas, o deslocamento joga na não-pertinência desta questão, na virtude específica que a figura da amiga (termo deste deslocamento) possui em ser *e* não ser a minha mãe: não havendo esta aptidão não há deslocamento, pelo menos sobre a amiga.

Imaginemos por um instante (absurdamente) que se confia ao processo primário o cuidado de estabelecer uma definição do pensamento consciente e das suas operações características (entre outras, portanto, o não-deslocamento). O processo primário consideraria (palavra engraçada...) que o não-deslocamento é uma operação um tanto bizarra que consiste em fabricar dois objectos, a amiga e a mãe, aí onde só há um, ou mais exactamente, aí onde reina um modo de dualidade perfeitamente compatível com a unicidade: o primário poder-se-ia admirar (?) em encontrar perante si um «meio» em que se complica a bel prazer as coisas mais simples. — Em suma, se aquilo que a investigação analítica *isola* é a condensação, o deslocamento e as outras figurações primárias, é porque, nesta como em qualquer pesquisa, a palavra pertence principalmente ao processo secundário. Se esta situação se invertesse, as operações a enumerar e a descrever seriam a ausência de condensação, a ausência de deslocamento, etc. Reviramento utópico,

claro (pelo menos na sua forma total), visto que o meio ordinário do homem, o seu *habitat,* é o consciente ou o pré-consciente, com o inconsciente como brecha (e não o inverso). Mas eu falei aqui deles apenas para mostrar que todas as definições que se podem dar do processo primário são em realidade *definições da diferença entre o processo primário e o processo secundário:* estamos num caso singular, talvez único, em que é impossível não definir outra coisa senão aquilo que se queria definir, e em que esta segunda definição é a única forma que a primeira pode revestir. Assim como o inconsciente é, exactamente, inapreensível, visto que só o apreendemos quando o tornamos consciente, do mesmo modo ninguém é capaz de «agarrar» no processo primário, visto que teria necessidade de o reduzir inteiramente a formulações secundárias. É bem por isso que é designado (mais do que definido) por meio de frases essencialmente deíticas, em termos negativos e relacionais, como uma espécie de *secundário dessecundarizado.* É caracterizado, por exemplo, pela «ausência do princípio de não-contradição» (Freud), mas para realçar esta ausência há que ter uma ideia do que seria a sua presença, e num mundo em que estaria realmente ausente (como precisamente o processo primário), a indicação explícita desta ausência seria simultaneamente absurda e impossível (sendo estes dois adjectivos contraditórios...).

O horizonte do «primário» não é senão a outra dialéctica da secundarização: o seu limite, o seu ponto de desvanecimento, e ao mesmo tempo a sua obra, a sua criação. O primário é o nome que a secundarização dá aos seus buracos.

CONFLITO, COMPROMISSO — OS GRAUS

Deste modo, não nos devemos — finalmente — admirar se o primário e o secundário mantêm permanentemente relações tão estranhas e correntes, relações que diariamente vemos e que diariamente surpreendem, e sobre as quais não somos capazes de dizer o que têm de mais notável da sua extravagância ou da sua banalidade. É verdade que o primário é o contrário do secundário, transporta em si uma força de dirupção e de demência (= desligação, para Freud) capaz de triunfar sobre qualquer encadeamento lógico. Mas ao mesmo tempo, e contraditoriamente, as nossas operações de pensamento mais razoáveis alimentam-se permanentemente numa fonte primária mais ou menos longínqua. O primário e o secundário não existem em estado puro, são apenas entidades

tendenciais que se extrapolam a partir do *compromisso,* única coisa observável e regime quase universal dos processos psíquicos. A perpétua verificação do conflito psíquico, de tal modo chocante, leva a hipostasiar nos termos de «primário» e de «secundário» a figura simultaneamente mítica e real dos dois combatentes. Não existe primário, não existe secundário, o que existe é secundarizações, com os seus graus e as suas modalidades.

Pequena encenação da condensação: sonho com o Sr. X (uma pessoa minha conhecida) e vejo um rinoceronte. Não duvido em nada de que se trate de Sr. X, nem de que se trate de um rinoceronte: duas certezas que vou conservar durante o sonho. Mas o meu sonho tinha uma terceira: tratava-se de um único e mesmo ser, a evidente unicidade da figura onírica não estava de modo algum ameaçada pela dualidade do Sr. X e do rinoceronte, também está claramente estabelecida no sonho. Aí está exactamente o que já não conceberia no dia seguinte: que não tenha havido escolha entre essas duas soluções: é o núcleo mais primário da coisa. Todavia, na medida em que o meu sonho, à sua maneira (maneira condensante), «distinguia» duas ideias (o Sr. X e o rinoceronte), manifestava já uma certa secundarização. E inversamente, o meu sonho não anula toda a ligação entre o Sr. X e o rinoceronte: eu admiro-me com a sua colusão, logo esta colusão não me escapa. A relação subsiste, mas a um nível «superior» de secundarização: tenho de proceder, para meu uso próprio, a uma espécie de explicação um pouco laboriosa, a qual se enuncia em resumo: «Era no meu sonho uma silhueta *única,* mas lembro-me que era *simultaneamente* o Sr. X e o rinoceronte». As palavras que acabo de sublinhar são como que os traços visíveis da torção do primário e do secundário um pelo outro: ao dar como estranho (violando o princípio de não-contradição) aquilo que o não era no sonho, eles revelam que o «eu» que fala transplantou-se agora para o horizonte do secundário; mas ao explicá-lo ainda assim, quanto mais não fosse no modo da estranheza, eles afirmam qualquer coisa como uma *inteligibilidade conservada:* conservada em oblíquo, desviada, tornada estranha: passagem, não-passagem. Entre a noite e a manhã, a censura reforçou-se de um grau, o secundário ganhou terreno: o meu sonho já não passa. Mas ainda passa, o suficiente para que me espante.

E depois, a «escala» das secundarizações não se limita aos dois escalões que intervinham no meu exemplo. Também posso,

durante o dia, ser «chocado» — é o *Einfall* de Freud — por tal semelhança entre o Sr. X (o verdadeiro) e um rinoceronte. Desta vez já não é um sonho, nem esse meio-sonho que é uma recordação de um sonho (sobretudo um sonho matinal): vou a andar na rua, estou certo daquilo que faço. A relação das forças, primário/secundário, vê-se de novo modificada (mas, vamos vê-lo, *é* só ela que é *modificada*). Prevalece, agora, a evidência básica e indiscutida de que o Sr. X não é um rinoceronte, de que nenhum rinoceronte pode ser o Sr. X. É uma exigência lógica, contudo, menos absoluta do que parece. Por mais que o meu pensamento esteja «ligado», não está à altura de tornar impraticável o caminho que une o Sr. X. ao rinoceronte (caminho que é de tipo primário, o caminho do meu sonho). Embrenho-me nesse caminho: é o que familiarmente se chama (e tão bem, no fundo) uma associação de ideias: então não se parece com um rinoceronte o Sr. X? Nunca tinha pensado nisso e no entanto isso impressiona-me (actualmente). Também poderia dizer para mim (em francês): «O Sr. X. tem algo de rinoceronte» (= formulação ligeiramente mais primária). De qualquer maneira estou a fazer comparações; não é muito lógico. [Comparação não é razão *.] Quando parece que o é, isso deve-se à força do hábito (= codificação). Em qualquer comparação se deixa entrever uma força transitiva, um «salto» da atenção que se refere forçosamente ao inconsciente — há demasiadas semelhanças perceptivas (virtuais): porque é que se escolheu esta? —, um impulso tendencialmente assimilador que conserva algo da condensação. O acto de comparação é em si mesmo um compromisso: eu confirmo a aproximação entre o Sr. X. e o rinoceronte, admito-a na consciência, mas atenuo a sua importância (não sonho mais), tenho cuidado em precisar — *a quem* senão a mim, uma vez que ninguém me diz o contrário? — que ele não passa de uma «aproximação», e esta palavra exprime (no meu lugar, visto que é o seu sentido na minha língua) a dupla ideia de uma separação substancial e de um gesto segundo de procura de proximidade: aqui estou seguro por todos os azímutes e protegido por todos os lados. Comparação: enuncio uma associação mas mantenho-me à distância; deixo-a passar, ainda um pouco, e impeço-a de passar. Os modalizadores explícitos («como», «assim como», «parece-me com», etc.) estão especialmente afectados a esta função defensiva, mas um

---

* Em francês, no texto: *Comparaison n'est pas raison.* (*N. do T.*).

contexto mais difuso pode, noutro caso, ser suficiente para tal: se estiver mais ou menos claro que é uma «maneira de falar» — como se todo o discurso não fosse uma maneira de falar! — , posso baixar de um furo a minha defesa. O Sr. X. continua a saltitar na minha cabeça (se calhar não gosto muito dele); francamente, *este rinoceronte* irrita-me: metáfora.

Notas

1 «Le refoulement», pp. 48-49 (= «recalcamento propriamente dito», ou «recalcamento posterior») e 53 (o recalcamento como «gasto persistente de força»); «L'Inconscient», pp. 88-89 (= contra-investimento); ***Inhibition, symptôme et angoisse,*** pp. 85 e segs. (relações entre resistência, censura e contra-investimento), etc.

2 «L'Inconscient», pp. 65 e 105; «Le Moi le Ça», pp. 184 e 222-223 (a propósito da «reacção terapêutica negativa»); ***Inhibition, symptôme et angoisse*** (nomeadamente pp. 87-89), etc.

3 É um pouco, em mais ténue, essa impressão de sermos «*vividos* por forças desconhecidas, que escapam ao nosso domínio», observação que Freud faz de passagem («Le Moi et le Ça», p. 192), sem se demorar na sua fenomenologia concreta nem na sua frequência, e pondo a notação a crédito de Groddeck (*Le livre du Ça*).

4 *L'Interprétation des rêves,* p. 418.

5 Daí o estatuto do inconsciente como «*hipótese necessária*» (ver, por exemplo, «L'Inconscient», p. 66), visto que não se compreenderiam de outro modo os dados do consciente.

6 Técnica analítica mais indirecta e mais «interpolante» do que a interpretação propriamente dita (próxima do material); Freud considerava que não se deve desdenhar recorrer a ela, nos pontos em que a análise fica muito para cá do seu objectivo ideal, que é a anamnese mais larga possível (*cf.* «Les constructions en analyse», 1937).

7 Ver, por exemplo, «L'Inconscient», pp. 68-69: de nada serve admitir que o material latente é de natureza somática, não-psíquica, visto que os dados actuais da fisiologia de modo algum permitem o seu estudo, ainda que se preste tão bem (ou tão mal) como o material consciente a ser descrito em termos de «representações, tendências, decisões e outras coisas do mesmo género» (Acrescento que isto também é verdade se se conceber o psíquico *todo* como um avatar do somático, posição que é mais ou menos a de Freud, sobretudo a partir de 1920). — cf. também «Le Moi et le Ça», p. 182 (*Le latent* não pertence ao «psicóide» mas inteiramente ao psíquico).

8 Como diz Lacan, «de todos os erros o de boa fé é o mais imperdoável» (*Ecrits,* p. 859).

9 *Cf.* nota 7, acima. Sabe-se que a noção de *pulsão* em psicanálise é um «conceito-limite entre o psiquismo e o somático». Não nos aproximamos da pulsão senão através das suas «representações»: representante-representação e representante-afecto. Representação-afecto: logo, formações psíquicas análogas às que existem no consciente.

10 *Ecrits,* nomeadamente p. 70 (metonímia) e 708 (metáfora).

11 Vr nota 8 da p. 210.

12 *L'Interprétation des rêves,* pp. 266, 425 (duas vezes na mesma página), 432.

13 Ver, por exemplo, p. 277 de *L'Interprétation des rêves,* a passagem que acaba assim: «Desse modo, por meio da condensação, satisfiz as exigências da censura.»

14 Também se poderia pensar, apesar de corresponder menos estreitamente àquilo que aqui tento dizer, numa passagem da ***Introduction à la psychanalyse,*** em que Freud compara a distância do inconsciente ao consciente com a de um negativo fotográfico ao seu positivo (p. 276 na edição francesa de Jankélévitch da «Petite Bibliothèque Payot»). — Haveria que referenciar mais sistematicamente as ocorrências freudianas da ***metáfora óptica*** para representar o aparelho psíquico: Jean-Louis Baudry começou a fazê-lo, e expôs muito bem o problema («Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité», pp. 56-72 in *Communications 23,* 1975, «Psychanalyse et cinéma»).

Um auditor do meu seminário, Patrice Rollet, que conhece bem a teoria psicanalítica e cujas intervenções foram particularmente úteis, faz-me ver com razão, e neste caso, que estamos perante um verdadeiro problema de *topologia,* e não apenas metafórico: um problema, melhor dizendo, de «modelo» (a topologia é uma parte das matemáticas): em que tipo de espaço lógico se podem representar as relações tão singulares do inconsciente e do consciente, do primário e do secundário? Não existem só as alusões de Freud à óptica (ou também, é o momento de o recordar, a sua noção de «tópico»); é na mesma linha que se pode compreender o constante interesse de Lacan pela topologia propriamente dita e pela abundância das figurações espaciais nos seus trabalhos, nomeadamente com a sua referência privilegiada ao anel de Moebius.

12

DESLOCAMENTO

O «deslocamento» dos psicanalistas, já fiz alusão a isso na p. 155, é uma noçãço mais vasta do que aquilo que por vezes dela se reteve. Facilmente se vê nele uma espécie de deslizamento localizado, um percurso, de um ponto a outro (que também é), no limite um «processo» que se poderia fazer coincidir exactamente, sem transbordamento e sem resto, com alguns segmentos precisos dos textos (textos literários, fílmicos, oníricos, etc.): em tal sonho, ouve-se dizer, esta imagem «é» um deslocamento (e aquela outra «é» uma condensação): concepção restritiva e «realista», que reduz a coisa mesma a um dos seus resultados, mais imediatamente observável, ou a uma das etapas da viagem.

Porém, o deslocamento, no seu primeiro sentido, é o princípio mais geral de toda a operação psíquica, a expressão da hipótese energética e económica que está no âmago do pensamento analítico [1]. É a aptidão para *transitar* (= «deslocar energia», como diz Freud), para passar de uma ideia a outra, de uma imagem a outra, de um acto a outro. É também, e mais claramente do que a condensação, a própria censura. Freud [2] e Lacan [3] insistem nisso. Se as impulsões iniciais se propagassem em linha recta até à plena consciência (em vez de proceder por meio de deslocamentos sucessivos, em ziguezagues, de substituto em substituto), é porque não havia censura. Os «destinos de pulsões» estudados por Freud (inversão no contrário, reviramento sobre a própria pessoa, etc.) são, todos, deslocamentos, como o seu nome já o mostra, e Freud define-os aliás como aspectos da defesa [4]: defesas sem ser o recalcamento, mas que conservam qualquer coisa dele na medida em

que o elemento inicial do deslocamento está sempre obscurecido, ou recoberto, pelo próprio deslocamento.

No momento em que pela primeira vez surge na *Traumdeutung* [5], o deslocamento não é definido como um deslizamento de sentido entre dois elementos oníricos determinados, mas como um desfasamento global de acento, de centragem [6], de distribuição das intensidades [7], característica da «*passagem*» entre os pensamentos latentes e o conteúdo manifesto: segundo Freud, o sonho está «centrado de outra maneira [8]» que o seu material produtor. Além disso, não são apenas as representações que podem ser deslocadas, mas também os afectos [9]. E depois, a passagem — sempre a passagem — das palavras abstractas às palavras concretas correspondentes, que precede e favorece a encenação audiovisual do sonho (= «tomada em consideração da figurabilidade»), é-nos dada por outra forma de deslocamento [10].

Nos textos posteriores à *Traumdeutung* [11], Freud caracteriza por várias vezes o mecanismo geral que preside à formação do substituto fóbico como um deslocamento do «perigo interno» para o «perigo externo»; ou ainda, considera o «deslocamento sobre o indiferente» como um dos traços salientes da nevrose obsessional [12], com os seus rituais e extravagâncias irrisórias.

Desde o *Projet* de 1895 que o processo primário e o processo secundário são concebidos ambos como deslocamentos da energia (energia neurónica, no texto), o que não é estranho ao seu próprio nome de processo. A diferença está em que o processo secundário desloca apenas quantidades de carga restritas e controladas (necessárias contudo para passar de uma ideia à seguinte em qualquer discurso), ao passo que o processo primário, pelo menos tendencialmente, desloca a cada um dos seus passos a totalidade da energia disponível, daí a total transitividade dos deslocamentos primários, a equivalência assimptoticamente absoluta que eles estabelecem entre os termos e a propensão do «primeiro» desses termos em se tornar menos consciente (= mecanismo do substituto e da defesa, de novo).

O SENTIDO COMO TRANSITO, O SENTIDO COMO ENCONTRO

Podia-se prolongar esta lista de notas, mas parece-me que já é suficiente para restituir ao deslocamento a sua amplitude verdadeira, por vezes perdida de vista em detrimento dos itinerários localizados do sonho. Amplitude que nomeadamente explica uma

das singularidades da relação entre condensação e deslocamento, e que foi assinalada pelo próprio Freud, por alguns comentadores [13] (e por mim, de passagem, nas pp. 173, 205-206, 247-48, 265-66), mas nem sempre com bastante insistência e nitidez.

Quando nos esforçamos, como o autor da *Interpretação dos sonhos,* num espírito demonstrativo, em dar exemplos salientes de condensação e deslocamento, temos evidentemente tendência para evitar os casos em que estas duas operações se entrelaçam de maneira particularmente complexa. Dedicamo-nos de preferência a produzir uma série de exemplos em que só a condensação surge em força, e uma outra série em que é o deslocamento que beneficia da mesma vantagem didáctica. (Trata-se de uma das *desventuras intrínsecas do discurso,* de facto muito frequentes, que, se fossem mais geralmente apercebidas, evitariam algumas polémicas: para ser claro num ponto, é-se frequentemente levado a obscurecer outro.) Os capítulos VI. 1 e VI. 2 da *Traumdeutung,* que tratam respectivamente da condensação e do deslocamento, produzem um inevitável efeito de díptico, e o leitor apressado pode ficar com a impressão de que se trata de dois conjuntos simétricos e em relações de exterioridade (um pouco como o verbo e o nome em gramática) que entre si dividem materialmente o campo das ocorrências.

Pelo contrário, uma virtude muito notável do deslocamento, é a de favorecer a condensação, e (no fundo) até mesmo de a *permitir* [14]. Estas duas figuras não estão lado a lado, embora os seus produtos provisórios por vezes o estejam. Elas estão situadas, se assim se pode dizer, uma na outra; uma na outra, mas não a outra na uma. Relação de sentido único: qualquer condensação implica o deslocamento, sem que o inverso seja verdadeiro. O deslocamento é uma operação mais geral, mais permanente, de que a condensação, num sentido, é um caso particular (que por vezes *vira* contra a censura o trajecto mais banal que toma). A condensação exige sempre deslocamentos (pelo menos dois), não a título de adjunções segundas ou de variantes facultativas, mas desde a sua formação, isto é, para nascer: ela quer que uma representação se instale na confluência de várias outras, e é portanto necessário que estas, de tal maneira, se «desloquem» todas em direcção daquela [14]. De facto, a condensação *é* um deslocamento (um conjunto orientado de deslocamentos). Todavia, temos razão em chamá-la condensação sempre que se trata de chamar a atenção para

um dos aspectos do processo global, a convergência dos deslocamentos (a sua configuração nodal, o seu desenho de cruzamento), mais do que para os deslocamentos em si. — Paralelamente, há tendência para dizer «deslocamento» quando esse deslocamento não é acompanhado, ou é pouco, ou não é imediatamente, de um reagrupamento condensatório, ou quando é provisoriamente único, ou quando a sua convergência com outros não é aquilo de que se quer falar, etc.

Relações de sentido único, acabo de dizê-lo. — Estarei eu bem seguro disso? Mais exactamente, não haverá um outro sentido, também ele único, mas contrário, com o qual uma virtualidade condensatória aparece «por detrás» (em) de qualquer deslocamento? Não se trata de uma ida e volta, de uma reciprocidade, visto que a volta não passa pelo mesmo sítio que a ida. Relação singular; dupla, em que cada uma é irreversível; em suma, um *duplo sentido único.*

O deslocamento substitui um objecto por outro: desse modo, ele separa-os, mas tende igualmente a assimilá-los, a *identificá-los,* a fazê-los valer um pelo outro, tanto mais completamente quanto é mais primário (= é então a carga total que se transporta). A identificação era para Freud uma espécie de condensação [15]. O deslocamento, claro, recusa esta identificação no próprio instante em a esboça (em que a designa): recusa — fuga — que lhe dá o impulso, que o faz avançar, que faz dele um deslocamento (ao passo que a condensação aceita e instaura a identificação). O deslocamento mantém-nos a boa distância da verdade do inconsciente, procede por meio de substitutos.

Não seriam a «condensação» e o «deslocamento» os nomes que se dá às duas faces de um mesmo e vasto movimento (o *mostrar-ocultar*), à falta de uma ou outra palavra conforme a ocorrência analisada oscile mais ou menos para uma ou outra das suas próprias faces? Nos casos em que se fala de deslocamento, a virtualidade condensatória que subsiste é a tendência (recusada) para a identificação, e o deslocamento aparece ele próprio no facto do transporte (da recusa). Quando se invoca a condensação, é porque a confluência identificadora dos trajectos é mais importante do que esses trajectos.

Condensação — «presença», no sonho ou no texto, de várias cadeias de pensamentos a montante de um único elemento manifesto: há sempre sentido por detrás do sentido, *qualquer discurso*

é um discurso reforçado [16] (sem o que não se poderia realizar), nenhuma frase, nenhuma imagem, é capaz de dizer tudo o que nela se diz, nada nos pode vir ao espírito sem que seja suscitado de vários lados ao mesmo tempo (como na «dupla fixação» dos sintomas nevróticos), qualquer enunciação se assemelha um pouco a uma chispa, visto que não teria lugar se, durante um breve instante que é o único verdadeiramente produtivo, não se tivessem encaixado neste ou naquele modo diversas impressões distintas. A condensação é, em suma, um vasto conjunto de deslocamentos.

Não se pode revirar esta evocação. A dissimetria subsiste. De condensatório, o deslocamento só tem o seu carácter de assimilação às avessas. A condensação é qualquer coisa a *mais* que o deslocamento (também é por isso que ela pretende vários).

Na verdade, o deslocamento e a condensação não são «caracteres», e ainda menos «processos» da significação. Eles são a própria significação (a «significância», para Kristeva). O deslocamento, é o sentido como trânsito (como fuga perante o sentido), a condensação é o sentido como encontro (como sentido momentaneamente reencontrado). Horizontalidade e verticalidade do sentido. E como não pensar (de novo) nas duas fórmulas de Jacques Lacan [17]? Condensação: «estrutura de sobreimposição dos significantes em que ganha campo a metáfora». Deslocamento: «transferência de significação demonstrada pela metonímia».

O DESLOCAMENTO-METAFORA

A propósito da condensação, observara eu (pp. 247-249) que ela transportava a metaforicidade em si mesma, resultando daí duas consequências contrárias, uma bastante conhecida e a outra raramente assinalada: a condensação conduz frequentemente a metáforas (no sentido jakobsoniano), mas conserva qualquer coisa de metafórico quando conduz a metonímias; daí a noção de «condensação-metonímia» proposta na mesma passagem.

Situação um pouco comparável: o deslocamento e o seu metonimismo intrínseco. O deslocamento observa-se na metonímia (vejam-se os meus «tipos» 3 e 4, pp. 192-193), mas toma igualmente os caminhos da metáfora. Estes desfasamentos não têm (no fundo) nada de surpreendente visto que metáfora e metonímia definem-se unicamente ao nível consciente (manifesto), e pela relação «lógica»

de dois termos (relação estática) mais do que pelo movimento que os une.

Algumas palavras, portanto, acerca do *deslocamento-metáfora*. No cinema, podemos detectar a sua acção sempre que o texto fílmico, à medida que avança, procede de maneira clara a um acto de «passagem», encadeando (deslocando) um motivo *num* outro, num movimento mais parecido com a translação do que com a convergência ou o «encontro» potencial, e que os dois motivos, não obstante, se convocam por semelhança ou por contraste, quer porque não estabelecem qualquer «contiguidade» referencial plausível, quer porque esta se reduz a uma ocasião inicial. Temos então um interessante «híbrido»: metáfora devido ao tipo de relação entre os termos e deslocamento devido ao tipo de *trânsito* que leva de um ao outro.

As antigas tabelas de montagem da tradição cinematográfica manejavam facilmente rubricas como «montagem por semelhança», «por analogia», «por contraste», etc., numa palavra, por metáfora no sentido moderno, metáfora mais ou menos «pura» conforme recusasse mais o pretexto de qualquer vizinhança de intriga. Acrescentaria eu que a montagem propriamente dita (colagem) não é aqui, para mim, mais do que uma das modalidades de realização do deslocamento, tal como os movimentos de aparelho ou os processos ópticos como o fundido, a cortina, etc.

É verdade que as associações metafóricas deste género podem derivar de uma operação condensatória na medida em que uma sobreposição em profundidade favorece a emergência de uma impulsão mais ou menos inconsciente. Há uma sequência em *O Mundo a Seus Pés*, o filme de Orson Welles [18], em que o antigo mordomo de Kane se dispõe a contar ao investigador a brusca partida de Susan, segunda mulher do herói. Acaba de dizer: «Sim, mas eu sabia lidar com ele; como no dia em que a mulher dele o deixou, por exemplo.» Um fundido ultra-rápido suscita o grande plano de uma catatua que lança um grito estridente (pequeno traumatismo textual: nada o preparou) e imediatamente levanta voo da varanda em que se encontrava, descobrindo Susan que a atravessa precipitadamente a fim de abandonar Xanadu (vê-se que o pretexto metonímico é bastante fraco). É a metáfora de um voo — o de Susan também, como quando se diz que «o pássaro voou do ninho» —, de um impulso súbito, cacofónico, compulsivo, contrabalançando, com o seu aspecto de «cabeçada» (= gesto do pássaro),

anos inteiros de moleza e aceitação anteriormente evocados pelo filme, verdadeiro repente sintagmático para o espectador, assim como para o marido que em breve após um instante de consternação titubeante, vamos ver, mergulhar num acesso de furor impotente e devastar o quarto da mulher. E aliás a catatua, apesar do seu ar pateta (como também Susan), parece, por meio da áspera violência do seu grito, querer provocar Kane e zombar dele; é um pouco do poder do herói, da sua capacidade de dominação, que acaba de levantar voo: afloramento discreto das ressonâncias fálicas que a nossa cultura associa ao tema do pássaro. Através desta multiplicidade de associações sobrepostas (eu só indico algumas), a metáfora opera um certo trabalho de condensação.

Mas em muitos outros casos, ela contenta-se em designar uma semelhança consciente, procedendo do manifesto ao manifesto, sem prolongamentos particulares. Em *A propos de Nice* de Jean Vigo [19], uma metáfora célebre ilustra bem este tipo de encadeamento aliás corrente. O rosto de uma velha senhora ridícula é imediatamente, seguido, no *écran,* pelo plano de uma avestruz cujo porte de cabeça e pescoço evoca irresistivelmente a dignidade patusca e deslustrada da velhice. Deslocamento simples cuja horizontalidade unívoca possui qualquer coisa de intrinsecamente metonímico, e que todavia se funde, na sua literalidade textual, num itinerário metafórico. (Trata-se mesmo, neste exemplo, de uma metáfora particularmente «pura» visto que é extradiegética.)

Evidentemente que, a fim de «salvar» a correspondência do deslocamento e da metonímia ao nível das ocorrências, poderíamos ser tentados a procurar mostrar que tais metáforas são em realidade interpretáveis como metonímias; é uma táctica que por vezes foi esboçada [20]. Mas parece-me (já o disse) que as correspondências de superfície não são indispensáveis à homologia profunda e, sobretudo, que esta se veria particularmente enfraquecida se se forjasse uma noção de «metonímia» à exacta medida do deslocamento psicanalítico (= processo tautológico) e em contradição com os dados da retórica, tanto tardicional como jakobsoniana, para quem (apesar de a definição de metonímia ter variado muito através da história) imagens como a da avestruz nunca serão metonímicas e sempre inscritas algures na vasta província das «similaridades».

Notas

1 Ver p. 167 notas 2 e 4.
2 Ver p. 273 nota 12.

3 Ver p. 210 nota 8.
4 «Pulsões e destinos das pulsões», p. 25. («Se se tem conta dos motivos cuja acção se opõe a que as pulsões sigam a sua via de maneira directa, também se podem apresentar os destinos pulsionais como modos da *defesa* contra as pulsões».)
5 Capítulo VI. 2.
6 «...Notámos que os elementos que nos parecem essenciais para o conteúdo (do sonho) não jogavam nos pensamentos do sonho mais do que um papel muito apagado. Inversamente, aquilo que visivelmente é o essencial dos pensamentos do sonho não está por vezes de modo algum representado neste» (*L'Interprétation des rêves,* p. 263).
7 *L'Interprétation des rêves,* p. 266 (= «transferência e deslocamento das intensidades psíquicas dos diferentes elementos), p. 291 (deslocamento de intensidade entre elementos»), p. 432 (= «deslocamento das intensidades psíquicas que pode ir até uma transvaliação de todos os valores»), etc.
8 *L'Interprétation des rêves,* p. 263.
9 *L'Interprétation des rêves,* pp. 394-395: «o afecto é dissociável da representação, pode ser «transportado para outro sítio do sonho (...) Este deslocamento faz-se frequentemente, etc.». — Ver também p. 183, nota 6.
10 *L'Interprétation des rêves,* p. 292. («Existe também uma outra espécie de deslocamento a que nós ainda não fizemos qualquer alusão (...), consiste numa *troca de expressões verbais* entre os pensamentos (...), uma expressão abstracta e descolorida dos pensamentos do sonho dá lugar a uma expressão figurada e concreta.»)
11 Sobretudo em *Inhibition, symptôme et angoisse;* já em «Le refoulement», p. 59, «L'Inconscient», pp. 90 e sgs., etc.
12 Ver por exemplo «Le refoulement», p. 62.
13 Ver por exemplo a excelente fórmula de Guy Rosolato (em L'oscillation métaphoro-métonymique»,, já citado pp. 208-209, nota 4); «a organização metafórica apoiando-se na metonímia e opondo-se a ela» (p. 75).
14 Uma passagem particularmente clara acerca deste ponto: «Os deslocamentos que observámos pareciam ser substituições de uma certa representação por outra que lhe estava estreitamente associada; serviam para a condensação do sonho, visto que dessa maneira, em vez de dois elementos, um só, com traços comuns a ambos, entrava no sonho» (*L'Interprétation des rêves,* pp. 291-292).
15 *L'Interprétation des rêves,* pp. 276-277.
16 Ver os casos de «cooperação» prática entre um propósito consciente e uma noção inconsciente, o que Freud chamava *tendências reforçadas* («L'inconscient», p. 109).
17 *Ecrits,* p. 511.
18 U. S. A., 1941.
Título português: *O Mundo a Seus Pés.* — (*N. do T.*).
19 Em colaboração com Boris Kaufman. França, 1929-1930.
20 Por exemplo, num artigo bastante rico de Guy Rosolato, já mencionado atrás (pp. 208-209), «L'oscillation métaphoro-métonymique». — Penso aqui na passagem inicial, da qual extraio as frases seguintes: «O que portanto domina esta definição (= da metonímia),

é a identificação patente da relação, e, claro, a existência desta; nenhum recurso é necessário a uma cadeia inconsciente visto que o laço com os termos que faltam é evidente e o desfasamento fácil (...) Vê-se que esta concepção da metonímia engloba todas as figuras possíveis, na condição de pôr a nu o seu mecanismo relacional unívoco» (pp. 76-77). Ou mais longe (pp. 81-82): «Porque a metáfora a um só circuito desempenha então a função de metonímia, ou desaparece relativamente como 'figura'.»

Um tal tratamento dos dados levanta directamente o problema do próprio gesto lacaniano, isto é, da homologia designada entre as operações do inconsciente e as da retórica. Esta correspondência não adquire toda a sua força a não ser que se estabeleça entre instâncias que permanecem verdadeiramente autónomas; não se podem modificar as definições retóricas a fim de as alinhar na distinção freudiana entre condensação e deslocamento.

13

ENTRECRUZAMENTOS E TESSITURAS NO FILME EXEMPLO DE UMA FIGURAÇÃO: O ENCADEADO

Uma «figura» fílmica, uma qualquer, o que é *antes do mais?* É a aproximação de dois motivos que aparece no plano 43, ou o corte franco * inesperado do entre os planos 13 e 14, ou a sobreimpressão que ocupa o *écran* num dado momento e que pode ser, também ela, «minutada»: é um *fragmento de texto.* É claro que há figuras mais complexas e mais difusas, como a das harpas e dos mencheviques em *Outubro* de Eisenstein, que comentei nas pp. 193-195 no seguimento de Marie-Claire Ropars, mas elas consistem ainda em fragmentos de texto. A diferença está em haver vários, e também em cada um deles não mobilizar forçosamente a totalidade do material fílmico que aparece no mesmo momento: será a harpa ou o instrumentista, não o *décor* da sala que se vê simultaneamente mas que é exterior à figura. (Contudo, esta reserva também diz respeito a muitas figuras não discontínuas: aquilo que numa sobreimpressão é propriamente figura, é o facto da sobreposição das imagens e não o conteúdo das imagens sobrepostas.)

De qualquer maneira, são fragmentos localizáveis retirados do filme como desenvolvimento manifesto. Porém, um fragmento textual — quer seja curto ou comprido, sem interrupção ou dividido, quer coincida ou não com uma unidade global como o plano, qualquer

---

* Para Metz o *corte franco* é: «... duas sequências podem ser imediatamente contíguas...», «...simples passagem de um plano a outro sem efeito óptico!!, etc. [cf. o texto «Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse (1971)» publicado em *Essais sur la signification au cinéma,* t. II. Ed. Klincksieck, Paris, 1972.] (*N. do T.*).

que seja, numa palavra, o princípio de «planificação» que tenha presidido ao seu *isolamento* pelo analista — , um fragmento textual é uma espécie de bloco perceptivo, visual e/ou auditivo, que já sofreu o efeito dessa isolação e que se encontra *detido* numa extensão material determinada.

As matrizes simbólicas, pelo contrário, as grandes categorias da significação (como o princípio do paradigma, o da condensação, a tendência para a secundarização, etc.), são todas movimentos *e não «unidades»*, movimentos que ultrapassam as unidades em que vêm inscrever-se de passagem.

Qualquer figura relativamente circunscrita no seio do fluxo fílmico e relativamente recorrente através de vários filmes (isto é, que se viu codificada num género e numa época) pode ser compreendida como o resultado temporariamente solidificado de trajectos semânticos mais amplos, que a precederam e provocaram, que a dissolverão, que criarão outras. Mesmo fora destes casos, que se prestam mais que outros à «catalogação», não é conveniente supor, de maneira geral (e contrariamente a uma expectativa implícita actualmente muito espalhada, sem dúvida porque ela permitiria classificações mais fáceis e mais rápidas), que um elemento fílmico materialmente único, uma imagem, um som, o encadeamento de uma imagem e de um som, uma colisão de dois motivos, um processo óptico, etc. deva corresponder a um único princípio de figuração, nem que possa «ser» uma metonímia, um deslocamento, uma metáfora.

A fim de estabelecer correspondências biunívocas (do género daquelas com que muito frequentemente se conta para destrinçar o problema das figuras cinematográficas), é preciso, em qualquer domínio, dispor de duas instâncias que sejam parecidas pela sua estrutura interna (= isomorfas), e separadas na sua realidade substancial, visto que estes paralelismos termo a termo resultam de uma espécie de projecção (daí o seu outro nome, «bijectivos»). As palavras correntes que exprimem a coisa, como «correspondência» ou «paralelismo», contêm elas próprias estas duas ideias simultaneamente. Porém, estas condições não existem no nosso problema em que as instâncias em estudo são a produção e o produto, a figuração e a figura, como tais fundamentalmente dissemelhantes na sua estrutura, e realmente ligadas no processo do «engendramento» textual.

Parece-me que se poderia fazer (actualmente) um real progresso se nos esforçássemos por situar cada figura fílmica em relação a quatro eixos independentes uns dos outros: ela é mais ou menos secundarizada; ela é mais metafórica, ou mais metonímica, ou decididamente mista; ela manifesta sobretudo a condensação, sobretudo o deslocamento, ou combina intimamente as duas operações; ela é efectuada em sintagma ou em paradigma.

As posições em cada eixo são numerosas e complexas, com muitos casos intermédios; são eixos bipolares (excepto o paradigma/sintagma em que os dois termos se excluem e não conhecem a «dosagem»). Os tipos de entrecruzamentos de vários eixos são ainda mais variados e aproximam-nos assim (sem que se possa esperar esgotá-los) das singularidades textuais.

Também há que recordar que uma posição «mista» ou «intermédia» (estas palavras são na realidade muito inexactas) não é uma posição vaga. É sempre possível explorar *aquilo que,* da figura global, manifesta um dos pólos e aquilo que manifesta outro. Nesta mistura, cada um dos aspectos é não-misto. Vou tentar mostrar tudo isso.

Suponhamos o encadeado. Interessa actualmente por mais de um motivo: pela sua vantagem («táctica») de ser relativamente fácil de circunscrever; também por ser corrente nos filmes de uma certa época, portanto característico desses filmes; e depois, sobretudo, porque consiste numa *«transição»* e me coloca assim no âmago do meu assunto; forçando um pouco, direi que no momento do encadeado o filme não exibe outra coisa senão o seu movimento textual para a frente, a sua operação em estado quase puro.

Condensação ou deslocamento? O que primeiro se apercebe é o deslocamento. O encadeado dá-nos a ver, mais completa e longamente do que o fazem as imagens (ou pelo contrário o corte franco), o movimento mesmo por meio do qual o filme passa da imagem 1 à imagem 2: o momento do trajecto está submetido a uma insistência dilatante que já tem valor de comentário metalinguístico. Além disso, ao *hesitar* um pouco no limiar de uma bifurcação textual, o filme torna-nos atentos à sua própria actividade de tessitura, aos seus acrescentos de cada instante.

Mas o processo condensatório não está ausente dele; simplesmente, está *num outro lado,* embora ainda «na» figura. Ele reside na copresença (breve, fugaz) das duas imagens no *écran,* no curto instante em que se tornam indiscerníveis uma da outra [ver as

«pessoas colectivas» de Freud a propósito da condensação [1]]. É um começo de condensação, com essa singularidade que o começo é mais um resíduo, e um resíduo que nunca teria sido resíduo. Fala-se das figuras «nascentes» mas o encadeado no seu aspecto condensatório é uma figura agonizante, logo de entrada agonizante (é a diferença em relação à sobreimpressão estável e prolongada): duas imagens vão ao encontro uma da outra, mas vão às arrecuas, de costas uma para a outra. Se a condensação se vê esboçada é por intermédio da sua extinção progressiva. À medida que a imagem 2 se torna mais nítida, que ela «chega», a imagem 1 torna-se menos, ela «vai-se embora». É como duas bolas de bilhar, que só se podem encontrar repelindo-se: *desreencontrar-se.* Há contudo um instante em que elas se «tocam» realmente: condensação a desfazer-se.

O encadeado é primário ou secundário? De entrada possui qualquer coisa de bastante secundário: é um percurso que se inscreve entre dois marcos manifestos, a imagem 1 e a imagem 2 tomadas cada uma no seu momento de não-interferência e de unicidade legível (= momento inicial do encadeado para a imagem 1, e final para a imagem 2). Outro aspecto secundário: o fundido é frequentemente muito codificado, nomeadamente na «pontuação fílmica» [2], e o código impõe arbitrariamente à atenção do espectador um significado fixo, relação de causa a efeito, de antes a depois com um «momento saltado», etc.: levantamento na significação de conjunto que é sempre mais complexo.

Lado primário: não há só os marcos do percurso, também há o próprio percurso. Dois parágrafos sucessivos de um livro podem estar ligados (e separados, simultaneamente: até aqui, nada que não se pareça com o fundido) por uma expressão como *por outro lado* ou *no dia seguinte,* etc., ou também por um vazio (dito mudança de linha), um vazio que também é um segmento, como as palavras: imagine-se, pelo contrário, que o final do parágrafo 1 e o começo do parágrafo 2 se vêm imprimir nas mesmas linhas da página, que os caracteres tipográficos se sobrepõem e confundem? Não obstante, é o que faz qualquer encadeado. Ele não se contenta em balizar qualquer relação de significado entre dois segmentos, mistura fisicamente os seus significantes, exactamente como na definição freudiana dos «processos de figuração» próprios do sonho [3] (= figuração: por esta palavra se vê que o próprio Freud pensava numa espécie de retórica primária): sugere-nos assim um

tipo de relação (qualquer que seja a sua versão oficial: causalidade, etc.) que depende da fusão substancial, da transmutação mágica da eficácia mística (= omnipotência do pensamento). As imagens podem ser correntes mas o caminho que as une não o é inteiramente, ou melhor, há dois caminhos, o corrente, ostentado pelo código, e o outro ou os outros. Em suma, apenas a título do deslocamento, o fundido combina já em si movimentos de desigual secundarização. Duas cidades podem estar ligadas por uma estrada assinalada pelas placas em flecha, sem que por tal se tornem impraticáveis os caminhos e atalhos que também as unem: é mais ou menos como nas associações enxertadas num relato de sonho, na cura [4].

Aquele que invoca a regulamentação do fundido e a sua demasiado grande clareza (incontestáveis) a fim de lhe recusar a sua parte primária ou subestimá-la, não faz outra coisa senão adoptar o discurso da defesa, da resistência: o característico dos encadeamentos primários é o conferir, por meio da sua sobredeterminação, muita força e consistência a associações cujo aspecto secundário aparecerá sozinho, de modo que o primário manifesta-se frequentemente por um certo vigor do secundário (que explica o uso durável e frequente do fundido). Ao depreender fortemente a clareza do processo, confirma-se sem querer, tanto pela vivacidade da reacção como pela repugnância em ir ver mais longe, a realidade mesma dessa transitividade mágica que opera a pretexto de uma racionalidade.

Sintagmático, paradigmático? O encadeado é um marcador sintagmático, e desta feita uniformemente, sem «mistura». Fabrica sintagmas (está lá para isso), até fabrica dois de uma vez: um sintagma simultâneo, no espaço (é uma variante da sobreimpressão), e um sintagma consecutivo, no tempo, visto que a sobreimpressão não se mantém, acaba por se resolver numa sucessão, a imagem 2 vem «depois» da imagem 1 (daí os meus números). A definição do fundido — processo entre outros para ligar duas imagens presentes no filme — exclui a dimensão paradigmática. O fundido entra em paradigma com outras «transições» (corte franco, etc.), mas a sua operação própria não é paradigmática.

Metáfora, metonímia, as duas? Tudo depende, aqui, da relação entre a imagem inicial e a imagem final. Na medida em que

elas se associam por razões de intriga, ou na base de uma vizinhança estável igualmente conhecida do cineasta e do espectador, o movimento em frente é metonímico; se joga com uma semelhança ou um contraste, é metafórico. Frequentemente essa relação é dupla, e não por acaso: objectos há que podem ser vizinhos e ao mesmo tempo parecerem-se, os dois critérios não são exclusivos, não designam duas classes complementares mas em larguíssima intersecção (contudo são distintas, como na teoria dos conjuntos). Neste ponto, remeto o leitor para os meus capítulos 4 e 5.

O que agora há a acrescentar, é que o encadeado, na falta de uma natureza puramente metonímica, manifesta um notável *poder metonimizante*. O encadeado tende, se assim mo atrevo a dizer, a fabricar ulteriormente uma relação pré-existente. (É mais a acção do deslocamento que está «sob» o fundido, mas o resultado é o mesmo.) A metonímia associa dois objectos que estão em conexão de contiguidade referencial; porém, a força de transitividade característica do fundido, assim como a contiguidade textual por si operada realmente (sublinhando-a por meio da sua lentidão e progressividade), retiram ao espectador, até um certo ponto, a liberdade de *crer* que os dois elementos assim associados poderiam não ser contíguos em qualquer referente. É talvez por isso que se confunde muitas vezes montagem e metonímia (ver p. 185). O fundido seria capaz de dar um ar metonímico às metáforas mais puras: Desse modo ele oferece-nos como que um espelho de aumento daquilo que se joga na metonímia linguística (pp. 154-155). esta selecciona uma contiguidade entre outras possíveis, também «referenciais», mas pela força do acto metonímico, é-nos inclinado a encontrar essa contiguidade mais contígua que as outras, mais saliente ou mais importante na própria realidade. O fundido age de modo semelhante, e de forma mais acentuada: visto que o itinerário é exibido (= diferença em relação à metonímia linguística), e também porque as contiguidades possíveis, no cinema, são em número mais elevado, de forma que a escolha entre elas é ainda mais arbitrária.

O encadeado é um processo banal. Outras figurações fílmicas, mais inéditas, ofereceriam uma meada de operações de complexidade superior. Quis proceder *a fortiori*. Também é importante pôr o dedo no primário, no que há de original, no produtivo, ainda onde não se vêem senão onde se mostram. E de resto, o código não perdoa: quando é subestimado, torna a voltar como recalcado e tornamo-nos, na originalidade, mais banais do que julgamos.

O exemplo do encadeado mostra que qualquer fragmento do tecido fílmico, seja ele o mais pequeno e simples, exige vários movimentos de tecedura. A tentação a evitar é a de pretender enfiar imediatamente o fundido num compartimento e num só (= ilusão taxinómica). Pelo contrário, ele apresenta-se como uma bela amostra daquilo que os psicanalistas chamariam uma *formação beneficiária*, as únicas um pouco duráveis, porque «respondem» com um gesto único a motivações múltiplas: ancoragem assegurada várias vezes, nó que «aguenta» um bom bocado. Se quisermos «classificar» o fundido, ou simplesmente ter uma ideia mais precisa do seu mecanismo, terá de ser em relação a vários registos simultaneamente, e ao seu cruzamento recíproco.

Notas

1 *L'Interprétation des rêves*, p. 254 (= «reunir numa só imagem de sonho os traços de duas ou mais pessoas»).

2 Ver o meu estudo intitulado «Ponctuations et démarcations dans le film de diégèse» (publicado de novo nas pp. 111-137 do t. II de *Essais sur la signification au cinéma*).

3 Capítulo VI. 3 de *L'Interprétation des rêves*, que tem este título. Freud pergunta a si mesmo como é que o sonho exprime diversos laços lógicos, sucessão, causalidade, oposição, etc. Porém, precisamente, ele não os assinala de maneira explícita e separada contrariamente à língua que tem os seus «quando» e os seus «embora» (p. 269). Ele «exprime-os» (ou pelo menos o analista pode restabelecê-los) de outro modo: pela disposição (eventualmente pela introdução) da própria massa dos elementos, não por meio de um marcador lógico que se acrescenta a eles para os ligar: o sonho «deixa todas essas conjunções e não trabalha senão no conteúdo efectivo dos pensamentos do sonho» (p. 269). Exemplo (p. 272): o laço causal entre dois elementos figura-se por meio da «transformação imediata de uma imagem noutra», é quase um fundido encadeado. A semelhança é figurada pela identificação ou formação compósita, as quais são formas de condensação (pp. 276 e sgs.), etc.

4 *L'Interprétation des rêves*, pp. 451-452. (Entre dois elementos dados, pode haver vários laços associativos; o primeiro que vem ao espírito daquele que conta um sonho é por vezes indirecto, improvável, mais ou menos despropositado, mas anuncia outros cuja censura atrasa o acesso à consciência.)

14

CONDENSAÇÕES E DESLOCAMENTOS DO SIGNIFICANTE

Tem-se por vezes tendência em representar, desde as intervenções de Lacan muitas vezes compreendidas num sentido simplificado, as relações da condensação e da metáfora, do deslocamento e da metonímia, a partir do modelo daquilo que chamarei *identidade ocorrencial*, em que qualquer condensação é uma metáfora e inversamente, e toda a metonímia um deslocamento. Se neste estudo tanto insisti no cruzamento recíproco, a não cobertura de categorias vindas de horizontes diversos (linguística, retórica, psicanálise), se me detive um pouco em «híbridos» reveladores como a condensação-metonímia ou o deslocamento-metáfora, foi para situar num outro plano a homologia dos dois movimentos primários e das duas figuras da retórica moderna: no plano das afinidades de operação, dos parentescos no trabalho do sentido. É no seu princípio, no seu trajecto, que a condensação possui qualquer coisa de metafórico e o deslocamento de metonímico, e não porque teriam como resultado, respectivamente, um número particular de metáforas e de metonímias caracterizadas. A condensação e o deslocamento, já o disse, estabelecem com a metáfora e a metonímia relações «prototípicas», como quando Freud via no luto o protótipo da melancolia e no afecto o da histeria; não obstante, não é qualquer afecto que é histérico nem qualquer luto que é melancólico.

Isso equivale a dizer que a coincidência nos exemplos manifestos, ou pelo menos em todos, não é uma condição necessária para conduzir a um parentesco mais profundo, que se pode inferir directamente do estudo teórico dos mecanismos.

Existe contudo um ponto, acerca do qual ainda nada disse, em que essas afinidades encontram elas próprias o seu limite, uma *zona de transbordamento* por assim dizer, por meio do qual a condensação e o deslocamento têm uma acção que não pode ser posta à conta da metáfora e da metonímia em quaisquer definições que elas tenham podido receber, mesmo nas mais extensivas como a concepção binária contemporânea. Penso no conjunto dos casos em que a condensação e o deslocamento intervêm directamente no significante e o afectam na sua materialidade.

Afirmação que causará talvez algumas surpresas (se for lida muito depressa): Jacques Lacan, o autor que mais fez para impor a homologia dos dois trajectos primários e das duas «superfiguras», não lembra ele continuamente que condensação e deslocamento, metáfora e metonímia, são antes de tudo, abalos do significante, como nesses jogos de palavras a que ele próprio se entrega tão naturalmente? Não se interessou Freud constantemente pelos ditos espirituosos, mesmo para além da obra que especialmente lhes consagrou? Não chamou ele a si essa forma particular de condensação que se dirige para teor fonético das palavras [= «representações de palavras» tratadas como «representações de coisas[1]»]? Não verificou ele, a propósito das associações enxertadas no relato de um sonho, na cura, que o laço entre dois elementos acede frequentemente à consciência, pelo menos num primeiro tempo, através de uma aproximação puramente física (= pronunciação, grafia) entre as formações verbais correspondentes[2]? Condensação e deslocamento, em suma, metáfora e metonímia, não seriam elas *sempre* figuras do significante?

ACERCA DA NOÇÃO DE «OPERAÇÃO DO SIGNIFICANTE»

É que a bem dizer, por esta noção frequentemente evocada de operação do significante, pode-se entender (pelo menos) duas coisas bastante diferentes por vezes insuficientemente distinguidas, das quais uma é de alcance genérico, próprio a qualquer movimento significacional, e a outra sensivelmente mais específica e menos espalhada.

Os trajectos semânticos são sempre do significante, e isto de duas maneiras (que aliás são uma e mesma coisa, vista nos seus dois aspectos complementares). Primeiro, como o assinalou Lacan em bosquejos decisivos, porque o significante nunca é dado, porque nos é simplesmente indicado como pode sê-lo por meio de um gesto uma direcção geral do espaço (a significação é sempre um *deixis*), porque o significante, nos trânsitos e provisórias paragens do sentido, é a única instância que de algum modo nos é

«presente», cuja forma e disposição são até um certo ponto incontestáveis (justiciáveis, pelo menos, desta ou daquela prova de verdade). A linguística moderna considerou constantemente que uma das diferenças maiores entre a ordem do significante e a ordem do significado residia na natureza «concreta» e perceptiva do primeiro oposta à evanescente imaterialidade do segundo: das duas «faces» do signo saussuriano, a face significada é à primeira vista aquela que é necessário restabelecer ou ir procurar, que faz parte do *oculto,* que escapa com todo o direito ao registo do manifesto [3]. É importante que os linguistas, geralmente pouco preocupados com o inconsciente, tenham podido empregar tais palavras, ser à sua maneira sensíveis a esta «fuga» do significado, à sua fundamental dimensão de ausência, mesmo se aquilo que eles assim têm em vista é, no essencial, a latência do pré-consciente, Qualquer figura de sentido é primeiro uma figura do significante visto que o significante e as suas disposições são a única materialidade que dela nos é dada.

As impulsões semânticas, inversamente (mesmo se nos colocarmos, a fim de as olhar, na margem do significado), traduzem-se sempre por desarranjos, ou, pelo contrário, por fixações temporárias, mobilizando um certo número de significantes. Se mudei de ideias também mudo de palavras, e se tanto fixar as minhas ideias (como tão bem se diz) é também através do esforço para *deter* as minhas palavras. A sinédoque apercebe ou fabrica alguma equivalência entre a vela e o navio: a constituição física da cadeia significante, fónica ou gráfica, vê-se logo afectada, e «vela» toma o lugar de «navio». Eisenstein quer comparar os discursos desmobilizadores dos mencheviques com uma música emoliente: o texto do filme, no seu teor visual, enriquece-se imediatamente de imagens mostrando harpas e balalaicas. Desse modo, a menor proposição relativa ao significado conduz-nos infalivelmente perante particularidades do significante. Também neste caso a linguística viu bem, pois ela considera da melhor vontade a «forma» como única garante do carácter linguístico de um fenómeno [4]: nos idiomas, por exemplo, em que existe um único tempo do passado para os verbos, não é permitido admitir uma separação semântica permanente entre o passado durativo e o passado «pontual»; e se o podemos avançar em línguas como o francês, é porque o seu significante comporta duas formações distintas, reconhecíveis ao ouvido e à vista, o imperfeito e o passado simples. Nesta medida, pode dizer-se que qualquer traço de significação é um traço do significante, visto que ele acarreta com efeito diferenças no significante. (Na realidade é o contrário, claro: primeiro vemos estas, e delas inferimos qualquer coisa quanto ao sentido.)

Em compensação existe um fenómeno que nada tem de permanente nem de coextensivo às operações do sentido, é que um trajecto semântico venha *alterar,* quanto mais não seja num ponto limitado e circunscrito, uma unidade de significante anteriormente constituída e estável. Alterá-la ou começar a fazê-lo (ameaçá-la), e não apenas simplesmente modificar a disposição da cadeia significante respeitando a forma interna dos seus segmentos de base, como por exemplo as palavras.

É o que fazem em certos casos a condensação e o deslocamento, e pode-se então considerar que eles afectam «directamente» o significante (mais directamente, e de outra maneira, do que o fazem permanentemente). No caso da condensação, lembramo-nos, entre cem outros, de um exemplo divertido e conhecido dado por Freud [5]. Um homem propõe a uma mulher acompanhá-la até sua casa (gesto de delicadeza, mas de facto ele deseja-a). Dirige-se e um lapso leva-o a dizer *begleidigen.* É uma palavra alemã que não existe, um monstrozinho do significante, no qual se pode ler a condensação de um propósito consciente (acompanhar, *begleiten*) e dum desejo menos claramente assumido, *beleidigen,* verbo alemão que quer dizer «ultrajar», não sem conotação sexual naquele momento. Com os casos deste género, numerosos e correntes na literatura psicanalítica, a condensação já não se contenta em agir sobre o significante de um enunciado, como no «pastor-promontório» de Hugo, nem em modificar em diacronia a repartição dos significantes lexicais, como quando um objecto muda de nome por uma metáfora em seguida banalizada; ela já não se contenta em *pôr em movimento* o significante, de o empurrar um pouco se for caso disso, de o fazer funcionar num discurso particular ou na evolução do próprio código: a condensação, agora, ataca-se a ele, resolve cortar as suas concreções familiares, insinuar-se mais a fundo na sua intimidade física a fim de a desagregar. Trata-se de um processo nitidamente mais primário (mesmo se numerosos casos intermédios, como é provável, devessem aparecer àquele que faz a sua investigação). Por isso o resultado manifesto das formações deste tipo é em média mais ininteligível (salvo análise ponto por ponto) do que noutras formas de condensação. No célebre sonho do *Autodidasker* [6], o leitor (alemão) que não tem conhecimento das explicações de Freud encontra-se simplesmente perante uma pala-

vra despropositada, cujo carácter manifestamente híbrido — porque isso pelo menos é imediatamente sensível, prova, aliás, de que a ordem do significante não está inteiramente destruída — não basta para lhe fazer designar qualquer coisa de bem claro.

Também o deslocamento é susceptível de revestir este aspecto. Lembro-me de um sonho que fiz recentemente, na altura em que me ocupavam o espírito as ideias expostas neste capítulo. Sonho de desejo, visto que me eram necessários exemplos oníricos daquilo que ia avançar, e porque me arranjei para os sonhar efectivamente (nunca se é tão bem servido como quando se é servido por si mesmo). Aliás esqueci-me de muitos elementos desse sonho, mas, não por acaso, retive a passagem em que se realiza directamente esse desejo: estava a reflectir sobre a *Traumdeutung,* e no meu sonho ela intitulava-se *Zusammen* (advérbio alemão que significa «junto»). Eu não duvidava que essa palavra designasse a obra de Freud e fosse por toda a parte conhecida como tal; não me admirava com isso. Do mesmo modo, eu tinha perdido toda a recordação do verdadeiro sentido de *zusammen* em alemão. Só quando acordei é que os significantes *Traumdeutung* e *Zusammen* reencontraram a sua colocação respectiva na objectividade da máquina linguística, e que a substituição do primeiro pelo segundo me impressionou como um deslocamento típico, e fortemente primário (que aliás não analisei muito a fundo; *zusammen,* parece-me, fazia alusão a um episódio amoroso que figurava no meu sonho e que retive muito mal; julgo adivinhar que o sonho, tomado mais no seu conjunto, tinha a função de me «falar», desta vez por condensação, da minha posição face ao meu trabalho, daquilo que nele tinha investido).

O deslocamento sobre *Zusammen* não altera a materialidade perceptiva do significante; a palavra, no meu sonho, era pronunciada «correctamente». Mas ele atira-se, e isso é também importante (também comprometente, em sentido próprio), a associações muito estáveis, codificadas desde há muito tempo, entre unidades do significante e unidades do significado. É claro que se podia dizer simplesmente que ele «modifica o sentido» da palavra *Zusammen,* mas não da mesma maneira que a sinédoque ao modificar o sentido da palavra «vela» até lhe fazer dizer «navio». Com «vela» a inovação não é senão um alargamento, um deslizamento limitado, um bocado de terreno ganho; é por isso que o novo sentido se compreende bastante depressa, e sem muitas explicações. Claro que há uma mudança, mas o estado do código antes desta mudança, embora não permita nunca prevê-la com certeza, autoriza-a pelo menos

até um certo ponto: entre os diferentes objectos que compõem o navio, a vela é um dos que (com o *casco,* por exemplo) mais chamam a atenção e são geralmente sentidos como bastante característicos de todo o navio. A sinédoque pode dar *vela* (ou *casco,* como actualmente para os veraneantes), mas não se entenderia muito bem que ela desse *cunho,* por exemplo (e todavia é uma outra parte do barco). O deslocamento de *Traumdeutung* sobre *Zusammen* é mais inesperado ainda, mais primário, visto que os dois termos que une (e que separa) têm uma relação lógica muito mais frouxa (ao ponto de na prática a podermos considerar nula) que «cunho» e «barco». Nenhuma evolução diacrónica razoavelmente concebível levará a palavra alemã *Zusammen* a significar «interpretação», ou «sonho», ou ambos; nenhuma frase alemã é concebível (no estado de vigília), que a substituição de *Traumdeutung* por *Zusammen* não marque logo de ininteligibilidade para qualquer pessoa que não esteja ao corrente do meu sonho.

Assim, quando a relação entre as unidades do significante e as unidades do significado se vê modificada para lá de um certo ponto, a mudança não é assimilável pelo código e já tem como efeito o fazer evoluí-lo, mas o de subverter uma parcela da sua acção. O deslocamento deixa de ser então motor da língua, ou do discurso, como nos exemplos que me retiveram no capítulo I, mas agente potencial de desagregação do significante, mesmo que este não seja fisicamente atingido.

CONDENSAÇÃO / METÁFORA; DESLOCAMENTO / METONÍMIA: O *TRANSBORDAMENTO*

Estas formas particularmente «fortes» de deslocamento e de condensação, que não esgotam o fenómeno por completo, são as que orientariam mais claramente para a posição de Jean-François Lyotard em *Discours, figure,* consistindo em jogar a separação, a incompatibilidade, uma espécie de impermeabilidade entre primeiro e secundário, o inconsciente e a linguagem. Posição que não é a minha, por razões mais gerais que indiquei pelo caminho. Mas aproximar-me-ia dela um ponto, e bastante importante: quando a condensação e o deslocamento incidem directamente sobre o significante, começam a diferir da metáfora e da metonímia no seu princípio mesmo, e não já apenas por causa desses desfasamentos ocorrenciais que não me parecem comprometer a homologia.

Embora seja verdade, mesmo nessas manifestações especialmente primárias, que o fenómeno de encaixamento que aparece na condensação (*begleidigen*) se assemelha com a confluência semântica que assinala a metáfora, e que a translação operada pelo deslocamento (*Zusammen*) evoca as «transferências» características da metonímia, a *operação de conjunto* da condensação e do deslocamento, conservando assim, e mesmo então, qualquer coisa de metaforometonímico, afasta-se daqui para diante da operação das duas grandes figuras retóricas num outro aspecto, a alteração directa do significante, estranha ao trabalho da metáfora e da metonímia.

O primário e o secundário opõem-se como duas noções polares, admitindo todos os casos intermédios de dosagem económica e de relação de forças; é o problema tão importante dos graus de secundarização. Condensação e deslocamento são formações inicialmente primárias (detectadas no sonho, não no discurso), mas susceptíveis de se secundarizarem mais ou menos; metáfora e metonímia são formações inicialmente secundárias (detectadas nos textos manifestos, não no inconsciente), mas que admitem mais ou menos prolongamentos e sobredeterminações primárias. Estas quatro operações vêm ao encontro umas das outras, duas a duas, na medida em que umas se secundarizem e as outras se «primarizem» (foi o que quis mostrar até aqui). Mas à medida, pelo contrário, que a condensação e o deslocamento revestem formas mais primárias eles afastam-se na mesma proporção da metáfora e da metonímia, através de um movimento inverso e simétrico daquele que eu assinalara no capítulo 1 a propósito das figuras particularmente secundarizadas em que a condensação deixou de condensar, e em que ambos não parecem já senão em estado póstumo, por meio do seu resíduo inerte.

Com efeito, devo lembrar que a metáfora e a metonímia, embora façam sempre «mexer» o significante, são operações referenciais (*cf.* cap. 4). Interessado antes de tudo no seu movimento, no seu estatuto de trajectos típicos, efectivamente tão impressionante, Jacques Lacan concedeu pouca importância à natureza dos termos entre os quais se estabelecem esses trânsitos. Ora isto também conta. Durante séculos, a retórica discutiu interminavelmente acerca da extensão que convinha dar a um laço como a semelhança (= engloba ela ou não o contraste, etc.?), ou então a contiguidade (= será necessário unir-lhe a inclusão unilateral que define a sinédoque?). Mas estes próprios laços sempre foram pensados como

instalando-se entre aspectos dos referentes mobilizados pela figura, não entre aspectos dos seus significantes. Este ponto de teoria, que não variou (e que reaparece em Jakobson com a noção de similaridades e de contiguidades «semânticas»), pertence junto com outros à definição da metáfora e da metonímia, com todas as vicissitudes históricas confundidas. Quase que não existe concepção da metáfora ou da metonímia em que estas figuras concernariam o teor fónico ou gráfico das palavras. Passa-se de *navio* a *vela,* como se passa de *amor* a *chama,* em virtude de considerações que (por mais ilusória e sobredeterminada que seja com toda a evidência a sua versão oficial metalinguisticamente fixada) dizem ainda respeito, apesar de ser no imaginário, ao objecto-navio e ao objecto-vela, ao «objecto»-amor e ao «objecto»-chama, não aos quatro fonemas de *vela* e aos cinco de *navio,* nem ao lugar do /m/ na grafia de *chama* comparada com a que tem em *amor*...

É verdade que a retórica tradicional tinha definido várias figuras que mobilizam directamente o significante, como acontece com a *aliteração,* já mencionada na p. 218, repetição fonemática, mais especialmente consemântica, com intervalos aproximados num segmento curto; ou com a *apofonia,* mesma definição mas incidindo nos timbres (= «*Il pleure dans mon coeur comme il pleut sur la ville*».) Mas vê-se por estes exemplos que as figuras deste género são precisamente aquelas que é mais difícil relacionar com a metáfora ou com a metonímia; aliás, os partidários da concepção binária, na época contemporânea, não tentaram relacioná-las com elas, contentaram-se em não falar mais disso. E com efeito a conexão era impossível, não pela falta de algum impedimento secundário ou tardio, mas porque essas figuras são de entrada indiferentes ao referente, ao passo que a metáfora e a metonímia se definem em relação a ele. Pela mesma razão, mas jogando em sentido inverso, a metáfora e a metonímia demarcam-se tanto mais da condensação e do deslocamento quanto estes intervêm mais directamente no significante.

Demarcam-se, insisto. Nem menos nem mais. Com efeito, isso não quer dizer que, até nessas manifestações que subvertem a intimidade do significante, a condensação e o deslocamento não continuem *também* a mobilizar representações, afectos, significados. No exemplo de «begleidigen», temos um encaixamento fonemático mas temos também, inseparável do primeiro, o encaixamento de duas intenções e de dois desejos, portanto, de certa maneira, de dois referentes: a intenção cortês, no autor do lapso, de acompanhar a sua casa aquela a quem ele se dirige, e o desejo menos confessá-

vel de a submeter a algum ultraje vagamente entrevisto. Convergência entre duas «cadeias de pensamentos», sendo nisso metafórica. Mas acrescenta-se a isto outra operação, estranha à metáfora, uma impulsão específica que tem como resultado instalar no próprio âmago do significante o lugar desse encontro e dessa sobreposição. Quando se têm em conta os casos deste género (e que não se esquecem os outros), a relação entre condensação e metáfora apresenta-se numa forma dissimétrica e por assim dizer unilateral: a condensação é *mais* que a metáfora, sem que o inverso seja verdadeiro; ela tem, em todas as suas formas, qualquer coisa que depende do processo metafórico, mas nalgumas delas qualquer coisa que o *ultrapassa*. O mesmo se poderia dizer das relações entre deslocamento e metonímia.

TRANSBORDAMENTOS ICÓNICOS

A expressão cinematográfica, ou mais geralmente, icónica, também comporta movimentos de condensação ou de deslocamento que estendem a sua acção até ao interior das unidades codificadas. Disso ofereceria numerosos exemplos o cinema experimental [7] sendo aliás, por um lado, o objectivo que ele se propõe, o seu programa: subverter e enriquecer a percepção, fazê-la comunicar mais amplamente com o inconsciente, «descensurá-la» ao máximo.

Ao examinar um certo número de metáforas e metonímias fílmicas, eu tive de me ocupar até aqui com configurações em que uma imagem toma o lugar de outra, ou pelo contrário se combina com ela, na base ou pretexto de algum laço figural entre os objectos correspondentes. Mas em todos esses exemplos, o objecto (o objecto icónico, o objecto reconhecível, a unidade pertinente do significante icónico no código da analogia), o objecto permanecia não encetado, imediatamente nomeável [o código das identificações perceptivas é inseparável das designações linguísticas [8]]. O rebanho de carneiros, nos *Tempos Modernos* de Chaplin [9], pode estabelecer, com a imagem da multidão à entrada do metropolitano, relações que devem ser precisadas e se opõem a outros casos provocados pelos seus próprios contra-exemplos, mas é um facto que o plano 1 representa claramente (e unicamente) um rebanho de carneiros, e o plano 2 uma multidão urbana.

No entanto, eu já tive ocasião de assinalar [10] (nomeadamente com o encadeado, mesmo clássico, que mistura fisicamente duas

imagens) figurações fílmicas em que o trabalho do sentido chega a perturbar o conteúdo interno do significante. Apontei o seu aspecto primário, a sua semelhança impressionante com alguns dos «processos de figuração» oníricos, no sentido de Freud, que consistem em exprimir um laço associativo entre dois elementos por meio da própria disposição, e eventualmente a mistura ou a deformação dos significantes correspondentes: é o caso da «transformação imediata de uma imagem noutra [11]» como alusão a algum laço causal (real ou mágico) entre os referentes: o parentesco com o mecanismo do encadeado é evidente, mas outras figurações fílmicas (e outras figurações oníricas) levam até mais longe a desagregação das unidades icónicas codificadas. É que neste exemplo de Freud, apesar da evicção súbita de uma imagem por outra ter qualquer coisa de milagroso (= deslocamento), as próprias imagens permanecem identificáveis e não adulteradas; e no encadeado, que a mistura um pouco mais quando o seu desenrolar chega a meio, uma certa clareza unívoca vê-se preservada no princípio e no fim, em que cada uma das duas imagens já não é (ou ainda não é) contaminada pela outra.

A perturbação do significante icónico pelos trajectos primários pode ir mais longe. Tomarei aqui um exemplo que não é certamente o mais estranho ou inquietante que se poderia ter encontrado (vai-se ver efectivamente que afinal de contas é muito «sensato»), mas que tem a vantagem, para a minha exposição, de ter sido analisado de modo detalhado, e numa perspectiva retórico-semiológica, pelo «grupo μ» da Universidade de Liège [12], do qual se conhece a importante *Rhétorique Générale* [13]. Trata-se de um cartaz desenhado por Julian Key, publicitado para uma marca belga de café, o «Chat Noir». O desenho representa um objecto insólito e manifestamente híbrido, não obstante estilizado, traçado com contornos nítidos, imediatamente referenciável como sendo a combinação de um gato e de uma cafeteira. O equivalente linguístico, adiantam os autores (com justeza, parece-me), seria uma palavra como *chafetière* (não estamos muito longe de *Begleidigen* e de *Autodidasker*). O insólito está na mistura ou mais exactamente, os autores insistem nisso, na persistência simultânea dessa mistura e de uma outra evidência: trata-se de um objecto e de um só (a técnica do desenho contribui para isso, neste cartaz). Aqui precisamente (embora o artigo não recorra às noções psicanalíticas) surge um trabalho de condensação: nesta coexistência possível entre unicidade e dualidade, de que falei mais acima [14] e que pertence à definição freudiana das *formações compósitas* [15], nesta vio-

lação (um tanto simplória e inofensiva neste exemplo) do princípio de não-contradição.

O artigo dedica-se a precisar aquilo que aproxima uma tal imagem do processo metafórico e aquilo que a afasta dele. Entre os traços usuais da identificação icónica do objecto-gato nas representações correntes, alguns figuram no cartaz (orelhas levantadas), outros não (bigodes); o mesmo se passa com as características que levam a reconhecer normalmente uma cafeteira. Na base deste desenho existem, como na metáfora, os traços comuns aos dois objectos (fundamentos da «semelhança»); em termos lógicos, a zona de intersecção entre os dois conjuntos: assim, o mesmo contorno gráfico, no cartaz, pode ser referido como o rabo de um gato ou o bico de uma cafeteira (do mesmo modo, o ardor é aquilo que é comum ao amor e à chama). Outros grafismos escapam, pelo contrário, a este duplo emprego; os olhos do gato, por exemplo, não correspondem a nada na cafeteira; é a zona de não-intersecção, o equivalente dos traços semânticos que pertencem ao amor e não à chama (como a imaterialidade), à chama e não ao amor; nas formações compósitas do sonho, seriam as diversas particularidades graças às quais se mantém, no próprio âmago da condensação, a impressão mais ou menos consciente de uma dualidade [16].

A *chafetière* é pois metafórica na medida em que é passível do esquema dos dois conjuntos em intersecção (isto é, em que assenta num encontro por semelhança). Mas na metáfora, prossegue o artigo (p. 45), essa intersecção joga apenas entre traços do significado (detectados no referente real ou imaginário, acrescentarei eu), ao passo que aqui ela afecta, como acabamos de o dizer, duas «formas perceptíveis» (mesma página) que pertencem ao significante no seu aspecto físico. Uma tal operação é exterior à metáfora (pp. 44 a 47). Por exemplo, alguns dos traços que estão em relação de exclusão (= não comuns aos dois objectos, estranhos à semelhança, como os olhos do gato) *coexistem* contudo com os outros na figura global (pp. 46-47).

O interesse deste estudo para mim, além da sua precisão, é o de ele se juntar, sem o ter procurado, à ideia de que a condensação, nalgumas das suas formas que agem directamente sobre o significante, ultrapassa o trabalho da metáfora ao mesmo tempo que conserva qualquer coisa dela.

Notas

1 *L'Interprétation des rêves,* pp. 257 e sgs., «L'Inconscient», pp. 114-115, etc.

2 *L'Interprétation des rêves,* pp. 450-451, com nomeadamente esta frase sublinhada pelo autor: «De cada vez que um elemento psíquico é ligado a outro por uma associação chocante ou superficial [«dito espirituoso», assonância, dizia-se um pouco mais acima], há entre os dois um laço natural e profundo submetido à resistência da censura.»

3 Ver a este respeito formulações particularmente explícitas num artigo de Luis J. Prieto, «D'une asymétrie entre le plan de l'expression et le plan du contenu de la langue» (*Bulletin de la Société de Linguistique de Paris,* t. III, 1957-1958). — A «assimetria» anunciada pelo título é justamente aquela que estou a comentar, e o artigo tem como objectivo explorar algumas das suas consequências no trabalho técnico do linguista. O significante é «manifesto», insiste o autor, o significado «não-manifesto», puramente «psíquico», tema aliás constante em toda a tradição linguística de Saussure e Hjelmslev.

4 Foi o título que André Martinet deu a um dos seus desenvolvimentos: «La forme, garantie du caractère linguistique» (Cap. 2-8, pp. 41-43 dos *Eléments de linguistique générale,* Armand Colin, 3.ª ed., 1963). Antoine Meillet foi um daqueles que com mais vontade explicitaram esta ideia, familiar a todos os linguistas.

5 *Psychopatologie de la vie quotidienne* (1901), p. 77 na ed. francesa de S. Jankélévitch da «Petite Bibliothèque Payot», 1971.

6 *L'Interprétation des rêves,* pp. 259-261.

7 Um deles, *Appétit d'oiseau,* desenho animado de Peter Foldès, foi estudado de perto, e a partir de um ponto de vista sémio-psicanalítico, por Thierry Kuntzel num artigo de grande interesse: «Le défilement», pp. 87-110 in *Cinéma: théorie, lectures,* número especial da *Revue d'Esthétique* coordenado por Dominique Noguez, *Klincksieck,* 1973, nºs 2-3-4. — Não posso senão remeter para esse texto, que mostra bem a acção das condensações e deslocamentos sobre a própria identidade dos «objectos» representados, e como são postos em causa os reconhecimentos e as nominações.

8 Ver a este respeito o conjunto do meu estudo intitulado «Le perçu et le nommé» (pp. 345-377 in *Pour une esthétique sans entrave — Mélanges Mikel Dufrenne,* Hommage collectif, Ed. 10/18, 1975); publicado de novo em *Essais sémiotiques* (Klincksieck, 1977).

9 Ver atrás, pp. 191 e 222-24.

10 Pp. 286-287.

11 *L'Interprétation des rêves,* p. 272. — Numa outra passagem (pp. 506-507), Freud nota que estas figurações primárias, nas quais o pensamento age sobre o aspecto sensível do significante, se encontram em certos processos correntes (secundarizados), como aquele que quer que se imprima em itálico ou em grosso as palavras de um texto consideradas importantes.

12 «La *chafetière* est sur la table...», pp. 36-49 no n.º 29 de *Communication et langage* (Paris), 1.º trimestre de 1976. — O artigo é assinado por Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg e Philippe Minguet.

13 Larousse, 1970. Assinam os mesmos, mais Francis Pire e Hadelin Trinon.

14 Pp. 325 e sgs., a propósito do meu «rinoceronte»(!).

15 *L'Interprétation des rêves,* pp. 276 e sgs. — Freud nota justamente que a formação compósita, contrariamente à identificação que diz mais respeito às pessoas, incide mais sobre as coisas.

16 *L'Interprétation des rêves,* p. 276.

15

PARADIGMA/SINTAGMA NO TEXTO DA CURA

Este estudo, que estou agora quase a acabar, deslocou-se todo em quatro *plots* *: metáfora-metonímia, primário-secundário, paradigma-sintagma e condensação-deslocamento. Observo que não têm todos a mesma relação com o campo psicanalítico. As desigualdades de distância são chocantes: «paradigma/sintagma» desempenha um papel reduzido nas reflexões dos analistas, e mesmo naqueles que integraram a herança da linguística estrutural; os dois termos quase que não aparecem nos seus escritos. Pelo contrário, «metáfora/metonímia» ocupa nessas reflexões um lugar importante, pelo menos desde Lacan e nos trabalhos que ele inspira: retóricas à partida, estas noções tendem a tornar-se psicanalíticas. Quanto a «condensação/deslocamento» e «primário/secundário», sempre o foram, visto que é a disciplina freudiana, na pessoa do fundador, que as produziu.

Parece-me que a *ausência* de «paradigma/sintagma» (único dos quatro eixos) no corpo da teoria analítica, não é de modo algum acidental e merece ser interrogada. A psicanálise propriamente dita (= prática e teoria da cura) desenha um horizonte em que «paradigma/sintagma» *se desvanece,* de maneira compreensível, *por detrás* de «metáfora/metonímia». Porquê?

O estudo sémio-psicanalítico da literatura, do cinema, das produções culturais em geral, depara sempre com textos materializados, tornados objectos do mundo exterior. É nisso que a sua actividade nunca poderá ser exactamente sobreposta (e nunca

* Em inglês no original. (*N. do T.*).

deverá procurar sê-lo) com aquela que inspira as verdadeiras pesquisas psicanalíticas, cujo objecto específico é um conjunto de funcionamentos mentais: os analistas nunca o esquecem, mesmo quando falam de outra coisa (das «artes», por exemplo); a cura, que é para eles o seu ofício, nunca está longe.

Entre o paradigma e a metáfora de um lado, e o sintagma e a metonímia do outro, a distinção é mantida activa pela dualidade e os desfasamentos da dimensão discursiva e da dimensão referencial (ver o conjunto do cap. 4). Mas esta dualidade exige por sua vez que o discurso seja *concluído* e inscrito em qualquer lugar físico (página do livro, *écran*). Quando o interesse se volta para as operações psíquicas e não para as «obras», a metáfora e o paradigma, a metonímia e o sintagma tendem a juntar-se dois a dois. Aquilo que os aproxima, o movimento da «similaridade» ou o da contiguidade, começa a ganhar terreno àquilo que os separa.

Dois elementos fílmicos, disse-o, podem ser unidos, ou antes, unidos-separados (até aqui tudo se passa, portanto, como na psicanálise) por uma impulsão virtualmente substitutiva, sem que essa tendência seja forçosamente levada a seu termo em tal passagem precisa de um filme que se analisa: um dos motivos quer «expulsar» o outro do texto, mas mantém-se a possibilidade de determinar se ele ainda não o conseguiu, de modo que os motivos permanecem copresentes no filme e nele formam sintagma, ou se o repeliu decididamente «engrossando-se» com ele, criando assim um paradigma.

As palavras de um analisante formam um discurso de uma outra espécie, que não tem limites, que se corrige e anula sem cessar, um discurso *que não se sabe onde está* (daí a sua força), e que, além disso, colocamos em relações perpétuas e variáveis com as reviravoltas actuais de um inconsciente. Nenhum texto está inteiramente parado, mas o do analisante está-o menos que qualquer outro: a «cura» não consiste apenas no facto de o analisante comentar aquilo que lhe acontece, mas também naquilo que lhe acontece de novo [é a diferença, para Freud, entre rememoração e reprodução [1]]. Se, de dois significantes em transferência, um for inconsciente (muito próximo da pulsão em tal fase da cura), o seu substituto consciente estabelece com ele relações simultaneamente paradigmáticas, visto que o recalca, e sintagmáticas visto que coexistem no aparelho psíquico [ver a barra horizontal nas fórmulas lacanianas bem conhecidas [2]]. E que dizer dos diferentes «rebentos» (cuja rectivação faz a cura) que se repelem constantemente uns

aos outros, mas para melhor se *anunciarem* e acabarem por aparecer lado a lado? O que fica, visto que deixou de haver *cercadura* em volta do texto, visto que o dentro e o fora se misturam mais intimamente que noutro lado, visto que este discurso não é outra coisa senão a sua própria e infinita restauração, o que fica, é o movimento das sobreimposições e das translações no seu princípio metaforometonímico: dificuldade crescente em encontrar um «segmento» que não se mexa muito, e em relação ao qual apenas se poderia decidir se as representações são ou não copresentes, fazem sintagma ou paradigma.

Observei, nas pp. 175 e 185, que as discussões actuais, em muitos casos, ocultavam a distinção do paradigma e do sintagma, até o esqueciam sem cerimónia, em detrimento da metáfora e da metonímia. É uma situação aborrecida para a clareza das análises, mas que resulta da natureza dos factos. Não se deve ver nisso uma simples leviandade (trata-se do contrário: uma grande atenção é necessária para restabelecer todas as diferenças).

Vemos agora que a raiz deste frequente «esquecimento» é, ela própria, dupla: há a homologia estrutural dos dois pares nocionais, bem real e mais ou menos complexa, à qual consagrei os meus capítulos 3 e 4, e que torna a confusão muito tentadora para que seja sempre fácil evitá-la. Mas há também uma pressão implícita vinda do campo psicanalítico, em que a própria existência de uma diferença entre o paradigma e o sintagma é inessencial e das mais incertas. A este respeito, é realmente notável, ao ponto de eu me admirar de nunca o ter lido em nenhum lado (mas eu não li tudo), que analistas como Lacan e os seus discípulos, tão preocupados com a teoria linguística, quase não mencionem o paradigma e o sintagma e não os considerem como utensílios que lhes possam ser úteis.

No entanto, a diferença entre a cura e os textos propriamente ditos, num sentido, não é senão de grau. Em retórica e em linguística (*cf.* pp. 211 e 254), também encontrámos, por exemplo, uma espécie de «força» que parte da comparação (sintagmática) e a leva a transmutar-se em metáfora (paradigmática). Todavia, o semiólogo tem *corpus* — é pois no tipo de inscrição do texto que reside a diferença irredutível —, de modo que ele está melhor

situado para decidir acerca do estádio exacto (provisório, mas um pouco menos) que em tal ponto da cadeia atingiu esse processo tendencial.

O inconsciente é um texto sem fronteiras e sem *depósito exterior,* ao passo que o filme está «gravado» (na película), o livro «impresso» (em papel): estas palavras falam por si. Os traços mnésicos também são *inscrições,* como Freud gostava de dizer, mas inacessíveis aos órgãos dos sentidos. E de resto (mas é a mesma coisa), o livro não interverte as suas páginas no momento em que o semiólogo o estuda, o filme não mistura as bobinas quando o analista o vê.

Em suma, quando se passa do texto da obra ao texto do analisante, é a relação de forças, ou das importâncias, entre a dimensão discursiva (= paradigma/sintagma) e a dimensão referencial (= metáfora/metonímia) que se modifica sensivelmente em favor da segurança, mesmo se esta, por sua vez, é concebida em termos simbólicos (Lacan); *sobretudo* neste caso, apesar do paradoxo aparente, visto que o referente, ele próprio desenhado como um discurso, vai poder dar conta do conjunto dos factos de discurso.

Duplo movimento, portanto: a diferença entre sintagma e paradigma perde força, a noção já não é de grande utilidade; mas, por outro lado, aquilo que de pertinência discursiva pode permanecer nas palavras do analisante a teoria poderá exprimi-lo através das noções inicialmente referenciais, que foram elas próprias «puxadas» para o discurso.

A metáfora, desse modo, assume a herança global da «similaridade» e absorve o paradigma que se tornou demasiado impreciso. A metonímia digere o sintagma e toma à sua conta todas as contiguidades.

Não nos devemos deixar iludir: a actividade analisante é forçosamente «referencial» (mesmo se esta palavra, actualmente, tem má fama): há um paciente a modificar, o problema é grave, não se fala de nada. Mas é precisamente para este horizonte que todo o discurso se transportou, com as suas *posições:* o paradigma e o sintagma estão menos ausentes do que parece. A relação analisante desenha talvez o único território conhecido em que o referente é inteiramente *transferido* para o discurso (não se faz outra coisa senão falar), mas em que, por meio de um movimento converso, o discurso constitui ele próprio o único referente verdadeiro (não se faz outra coisa senão falar *dele*), e portanto o constitui de

outro modo que no vazio (a cura não é o texto de vanguarda: esquece-se isso porque os dois estão na moda): em conclusão, e em todos os sentidos da palavra: constitui-o *plenamente.*

Notas

1 O analisante não consegue, ou ainda não consegue, desprender conscientemente esta ou aquela recordação infantil (coisa que o analista teria preferido), mas revive-a no presente, «com uma fidelidade por vezes indesejada», sem a sentir como reprodução, sob forma de modificações biográficas ou afectivas provocadas pelo processo transferencial da própria cura. Nesta medida, a cura não contente em analisar o material, contribui com novo material. (Ver «Au-delà du principe de plaisir», pp. 21-22, *Inhibition, symptôme et angoisse,* pp. 88-89, etc.).

2 *Ecrits,* pp. 497 e 515. — Sobre este ponto ver Jean Laplanche e Serge Leclaire, «L'Inconscient, une étude psychanalytique», *Les Temps Modernes,* Julho de 1961 (n.º 183), pp. 81 a 129, nomeadamente pp. 113-114.

ÍNDICE

CAPÍTULO I

O SIGNIFICANTE IMAGINÁRIO 7

1 O imaginário e o «bom objecto» no cinema e na teoria do cinema 9

«Ir ao cinema» 12
«Falar de cinema» 15
«Gostar do cinema» 20

2 O imaginário do investigador 24

Psicanálise, linguística, história 24
Psicanálise freudiana, outras psicanálises 28
Várias espécies de estudos psicanalíticos sobre o cinema: 32

Psicanálise do argumento 34
Psicanálise do sistema textual 39
Psicanálise do significante-cinema 41
Os grandes regimes do significante 45

3 Identificação, espelho 52

Percepção, imaginário 52
O sujeito omnipercepcionante 55
A identificação com a câmara 59
Acerca da teoria idealista do cinema 62
Acerca de alguns subcódigos de identificação 64
«Ver um filme» 67

4 A paixão de perceber 70

O regime escópico do cinema 73
Ficção de teatro, ficção de cinema 78

5 Negação, feitiço 81

Estruturas de crença 83
Cinema como técnica 86
Feitiço e quadro 89

«Teorizar», diz ele... (Conclusão provisória) 91

CAPÍTULO II

HISTÓRIA/DISCURSO

(Nota acerca de dois Voyeurismos) 93

CAPÍTULO III

O FILME DE FICÇÃO E O SEU ESPECTADOR (ESTUDO METAPSICOLÓGICO) 103

1 Filme/sonho: o saber do sujeito 105
2 Filme/sonho: a percepção e a alucinação 113
3 Filme/sonho: graus de secundarização 125
4 Filme/fantasma 134
5 A intenção fílmica 143

CAPÍTULO IV

METÁFORA/METONÍMIA, OU O REFERENTE IMAGINÁRIO 149

Preliminares 151

1 Figura «primária», figura «secundária» 154

Das figuras «gastas» 156
Figural, linguístico: a figura no cerne do «sentido próprio» 158
Acerca das figuras nascentes 161
A ilusão metalinguística 163

2 Figuras «finas», figuras «largas» 169

O estatuto e a lista 172

3 Retórica e linguística: o gesto jakobsoniano 175

4 Referencial, discursivo 185

Cruzamentos do referencial e do discursivo 188
Figura e tema 193
Grande plano, montagem, sobreimpressão 195

5 Metáfora/Metonímia: dissemetria de uma simetria 200

Da metonímia à metáfora 202
Da metáfora à metonímia? 204
Acerca da «distribuição» metaforometonímica 206

6 Figural e substitutivo 211
7 O problema da palavra 216

Figura/Tropo 217
O retórico e o icónico 221
A palavra como «isolante» 226

8 A força e o sentido 234
9 Condensação 240

A condensação no sistema da língua 241
Curto-circuito, circuito curto 245
A condensação-metonímia 247

10 Do «trabalho do sonho» ao «processo primário» 252
11 A «censura»: barreira ou separação 260

Marcas de censura não censuradas 261
Passagem, não-passagem: a separação do consciente e do inconsciente 263
Primário/Secundário: a refracção 267
Conflito, compromisso — os graus 269

12 Deslocamento 274

O sentido como trânsito, o sentido como encontro 275
O deslocamento-metáfora 278

13 Entrecruzamentos e tessituras no filme 283
(Exemplo de uma figuração: o encadeado)

14 Condensações e deslocamentos do significante 290

Acerca da noção de «operação do significante» 291
Condensação/metáfora; deslocamento/metonímia: o *transbordamento* 295
Transbordamentos icónicos 298

15 Paradigma/sintagma no texto da cura 303